

اليوم الأول
الأحد 18 يناير 2015

الجلسة المسائية
الوقت: 5:30 - 7:30 م

المحور الثاني: صورة العرب في السرد الغربي المعاصر

- د. منال حسني
(صورة العربي في الرواية الفرنسية)
- د. ابريل ناجاج
(صورة العربي في الرواية الأمريكية)
- د. خيري دومة
(صورة العربي في الرواية الغربية)
- د. إكرام الشريف
(صورة العربي في الرواية الإسبانية)

البحث الأول

صورة العربي في الرواية الفرنسية

(*)

د. منال حسني



د. منال حسني

- أستاذ مساعد اللغة الفرنسية بجامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا.
- أستاذ مشارك الأدب والحضارة الفرنسية بجامعة الإسكندرية.
- دكتوراه في الحضارة المقارنة - جامعة الإسكندرية.
- «كتابات رفاعة الطهطاوي بين التراث والتجديد».
- الاهتمامات البحثية:
- أدب وحضارة فرنسا في القرن التاسع عشر تحديدا العلاقة بين الادب والتاريخ والسياسة.
- الكتابة التاريخية:
- الأدب المصري الناطق بالفرنسية.
- عضوية الجمعيات الاكاديمية.
- عضو الجمعية البريطانية لدراسات القرن التاسع عشر الفرنسي.
- عضو الجمعية الكندية للدراسات الفرنكوفونية الخاصة بالقرن التاسع عشر.
- عضو الاتحاد الدولي لمدرسي اللغة الفرنسية.
- عضو الاتحاد العربي لمدرسي اللغة الفرنسية.
- أبحاث اكايدمية منشورة:
- فرنسا شغف مصري: قراءة نقدية لرواية الطربوش لروبير سولية
- تجربة الحرب العالمية الاولى من خلال أعمال دريو لاروشيل.
- التاريخ والذاكرة الجدلية السياسية والتعليم الابتدائي تحت حكم الجمهورية الثالثة.

Thélème : Revista Compultense de

٢٠١١ ، ٢٦ Estudios Franceses, Madrid. Vol

- «رحلة طفلين حول فرنسا» في المؤاخاة وحب الوطن.

. num ، ٤ Romanitas. langues et litteratures romaines. Volume

٢٠٠٩ Novembre ، ١

- الامبراطورية الفرنسية الاستعمارية بين الامل والقدر من خلال كتابات اليكسيس دي توكفيل.

- دورية الانسانيات - جامعة الاسكندرية - العدد ٣٠ مارس.

- توكفيل وازدواجية الخطاب السياسي - جامعة القاهرة ٢٠٠٧.

- التاريخ بين الأدب والعلم.

صورة العربي في الرواية الفرنسية

علاقة فرنسا بالعالم العربي طويلة ومعقدة، كذلك صورة العربي الذي ظهر في الأدب الفرنسي منذ بداياته في العصور الوسطى كنتيجة طبيعية للقرب الجغرافي النسبي مع عرب الأندلس من ناحية، وللحروب الصليبية من ناحية أخرى. ونتيجة هذا القرب الجغرافي، استخدم الأوروبيون عامة والفرنسيون خاصة العالم العربي بشكل صدامي كشاشة لعرض قلقهم وصراعاتهم بشأن هويتهم وما هم عليه، وكمرآة يستطيعون من خلالها تبني الخصال التي تجعلهم في صورة أحسن بالتشديد على مدى اختلاف ونقص العربي. فصورة هذا الآخر القريب مكانا والبعيد جوهرًا مرتبطة بشكل ما بالصورة التي يرى عليها الفرنسي ذاته، وبمدى توافر عناصر الصراع بينه وبين هذا الآخر، مما يجعله يتقبل أو يتذمر من إحساس المغايرة. لذا فهذه الرؤية تختلف باختلاف الحقبات وباختلاف أصل هذا العربي وعلاقته الآنية بالواقع الفرنسي.

بدأ ظهور شخصية العربي في الأدب الفرنسي، كما سبق أن ذكرنا، في العصور الوسطى مواكبا للحروب الصليبية بشكل متذبذب يعكس صورة متناقضة تتراوح ما بين الهمجي الشهواني والخصم النبيل الذي يحتاج التفوق عليه إلى بطل مِعْوَار. التطور المعرفي للغرب في القرنين السابع عشر والثامن عشر، صاحبه إحساس بالتفوق الحضاري نَمَى شعور الأوروبيين، بمن فيهم الفرنسيون، بالأورو مركزية، وظهر ذلك جليا في الأعمال الأدبية لعصر التنوير التي اتسمت بالنظرة الاستعمارية تجاه الشرق. وفي فترة لاحقة، ألهمت حملة نابليون على مصر عام ١٧98 خيال الشعراء والكتاب الذين فُتتوا بهذا الشاب الذي سار على درب الإسكندر الأكبر، كما أخذوا بفكرة سحر الشرق وبإزاحة الغموض عنه، فصار العالم العربي المتوسطي مقصداً للآداباء الباحثين عن الغرائبية هربا من الإحباط السياسي الذي صاحب سقوط نابليون، ومن تبعات المجتمع الفرنسي شديد المادية، وقد أفرزت بعض هذه الرحلات أعمالا روائية مثل «المومياء»⁽¹⁾ لتيوفيل جوتييه، كما ظهر تأثيرها بشكل غير مباشر في «أوريليا»⁽²⁾ لجيرار دي نيرفال، هذا بالإضافة إلى مذكرات الرحلات التي نشرها كثير من هؤلاء الأدباء عقب عودتهم إلى فرنسا على سبيل المثال «رحلة إلى الشرق» لكل من نيرفال⁽³⁾ وألفونس دي لامرتين⁽⁴⁾.

وعلى صعيد آخر، دشنت فرنسا بغزوها للجزائر عام ١٨٣٠ حقبة استعمارية جديدة في تاريخها الحديث أثارت اهتمام الكتاب والمفكرين، تلك الحقبة التي امتدت حتى منتصف ستينيات القرن الماضي وإن كانت تبعاتها لاتزال مستمرة. لم يظهر أثر هذا الغزو مباشرة في الأدب، كما كانت الحال بالنسبة إلى الحملة على مصر، بل ظهر أولا من خلال الفن التشكيلي في أعمال رسامين مرموقين مثل أوجين دي لاكروا Eugene Delacroix، في لوحتي «نساء جزائريات» و«عرس يهودي في المغرب»، ثم تبعته تلك أعمال روائية لكبار الكتاب الفرنسيين مثل «سالمبو»⁽⁵⁾ لفلوير و«الصديق الطيب» لموباسان جهز لنا على الفور سلسلة صغيرة من الفانتازيا حول

الجزائر. أسرد فيها ذكرياتك وأضف إلى ذلك مسألة الاستعمار (...) هذا حديث الساعة، بحق حديث الساعة، وأنا على يقين من الموضوع سيثير إعجاب القراء⁽⁶⁾.

وإذا سلمنا بأن علاقة الأدب الفرنسي بهذا الآخر الساكن على الضفة المقابلة من المتوسط علاقة مركبة، فسيستلزم الأمر منا لفض أغوارها تحديد هوية العربي الذي نقصده. صحيح أن العرب من الخليج إلى المحيط يتشاركون في سمات ثقافية واحدة، وتجمعهم وحده اللغة والدين، غير أن تعاطيهم مع المجتمع الفرنسي يختلف من بلد إلى آخر، وفقا للتطورات التاريخية التي عاشها كل قطر. وعليه يمكن القول إن مساحة الوجود العربي في الأدب الفرنسي ليست ثابتة، بل تحكمها ديناميكية العلاقات الاجتماعية والسياسية، ويصبح من العبث محاولة رسم صورة واحدة ثابتة للعربي في السرد الفرنسي. لذا فقد فضلنا حصر هذا البحث على صورة العربي الأكثر حضورا في الأدب الفرنسي، والتي امتدت خلال فترات زمنية متعاقبة: صورة الآخر الجزائري.

بدأ ظهور شخصية العربي الجزائري في السرد الفرنسي من خلال القصص والروايات الخاصة بالأطفال والشباب ما بين سن العاشرة والسادسة عشرة، وهي قصص وروايات مغامرات، أبطالها من الفئة العمرية نفسها، وتدور أحداثها في الجزائر. وقد كان لهذه المؤلفات الواسعة الانتشار أثر عميق في تشكيل وعي أجيال كاملة من الفرنسيين، وفي رسم صورة ذهنية لهذا الآخر العربي. ويمكن للباحث أن يلاحظ أن كل هذه النصوص، على اختلاف مشارب كتابها، تشترك في بعض المضامين المكررة التي أرسدت فيما بعد ما قد سماه ميشيل فوكو بـ «تكوين خطابي استعماري خاص بالجزائر». وتدرج هذه المضامين تحت ثلاث فئات هي:

1 - الاختلاف الديني وما يتبعه من تأصيل لفكرتي التعصب والجهاد.

2 - المغامرة الإثنوجرافية.

3 - وأخيرا المهمة الحضارية لفرنسا وواجبها نحو الإنسانية.

1 - الاختلاف الديني

لعل السمة التي تستحق التوقف عندها في هذه الروايات هي عدم الإشارة إلى السكان الأصليين للجزائر بوصفهم جزائريين، بل بوصفهم مسلمين: فنجد شارل جانيل في رواية «جان الصغير»⁽⁷⁾ يعرف قراءه بالسكان الأصليين للمستعمرة، واصفا إياهم بالمسلمين، ومتهما إياهم بالقرصنة وباستعباد المسافرين المسيحيين في البحر المتوسط وإجبارهم على اعتناق الإسلام. وبغض النظر عن الصورة الشديدة السلبية التي يقدمها المؤلف، والتي تبرر عنف الفرنسيين تجاه الجزائريين، فإنه ينقل أصل الصراع من الساحة السياسية والاقتصادية إلى الساحة الدينية فيصير بذلك صراعا وجوديا عقائديا لا فرار منه ولا حل له إلا بالقضاء على الآخر الذي يمثل الشر. وتركز المؤلفة سيلين فاليه في رواياتها «فتح الجزائر» على تقديم الأمير عبد القادر على أنه زعيم ديني يجمع القبائل تحت راية الجهاد، معيدة إلى ذهن القراء صراع الحروب الصليبية

وما واكبها من صور نمطية سلبية للمسلمين. وتختلف نبرة الخطاب السردى بسقوط نظم الحكم الوراثية المحافظة في فرنسا وقيام الجمهورية الثالثة بعقيدتها العلمانية، فتختفي الإشارة إلى الصراع الديني المسيحي - الإسلامي ويختفي تعريف الجزائري بـ «المسلم» ليحل محله وصف «العربي».

2 - المغامرة الإثنوجرافية

تظهر الجزائر في سرد هذه الحقبة، كما في كتب الرحلات وكتب التاريخ، على أنه بلد «غريب ومختلف تماما»⁽⁸⁾ عن فرنسا، ويتفق جميع المؤلفين على وصف سكانه الأصليين بشكل يؤكد هذا الاختلاف، بل ويرجعه لأسباب بيولوجية وعرقية، مما يعمل على توسيع الهوة بين الجزائريين من جهة وبين المستوطنين الأوروبيين من جهة أخرى، ويظهر الجزائري، أو العربي كما يوصف في تلك الروايات، بصورة الهمجي. ونجد رواية مثل «فتح الجزائر» تفرق بين العربي الذي تصفه بالهمجي الكسول الذي لا يعرف قيمة العمل، وهو في الوقت ذاته كاذب بطبعة لا يعرف الدافع الأخلاقي ولا يفهم إلا لغة العنف، وبين «البدوي الدائم الترحال الذي لا أرض له ولا يعرف الاستقرار»⁽⁹⁾. وهذا التقسيم يحمل في طياته مبررا لإقناع القراء من الصبية بمشروعية الاحتلال، فهو من ناحية عقاب لحفنة من العرب الأشرار جزاء على سوء أفعالهم، ومن ناحية أخرى لا يؤدي البدو الذين لا يعرفون الانتماء للأرض. لم تأت هذه الفكرة من فراغ بل كانت صدى لكتابات مستشرقين:

فقبل سنوات قليلة من شن حملة غزو الجزائر عام 1830، قدم باحث فرنسي نظرية تقول إن سكان منطقة القبائل هناك، الذين يتحدثون، مثل نسبة معتبرة من سكان الجزائر، لهجة من اللغة البربرية، لا العربية، مختلفون عن الجزائريين العرب، ليس فقط لغويا، ولكن أيضا عرقيا. وزعم أنهم، على خلاف العرب «الساميين»، شعب نوردي Nordic (إسكندنافي) متحدر مباشرة من الواندل (Vandals). وقال إنه بينما العرب عبيد وسلطويون ومتعصبون بالطبيعة، فإن قبائل البربر متساويون أحرار الروح وعقلانيون⁽¹⁰⁾.

عملت فكرة المغامرة البيولوجية التي أشار إليها كتاب تلك القصص على وسم العربي بالدونية وعلى إرساء صورة العربي باعتباره مختلفا بعمق، فنراه دائما متعصبا وعنيفا، شهوانيا ومهددا، غير قادر على التفكير العقلاني وضحية الخرافات والأساطير. وقد نتج عن هذا التصور افتراض وجود «عقل عربي» ثابت ومختلف مشتق من العقل السامي الأكثر بدائية.

3 - المهمة الحضارية لفرنسا

أسهمت فكرة الجوهريّة الثابتة في تأصيل إحساس الفرنسيين بالتفوق ليس فقط على

الصعيد الحضاري المعرفي، بل أيضا في المجال الأخلاقي. وقد ساعد هذا الاعتقاد على بلورة فكرة ريادة فرنسا الحضارية ودورها في نشر التقدم والمعرفة، هذا الدور الريادي الذي واكب قيام الثورة الفرنسية والذي أعطي فرنسا الحق في نشر ما سماه مفكروها «الحضارة الكونية». وقد آمن مؤلفو القصص والروايات محل التحليل بهذه المهمة، وعملوا على غرس تلك العقيدة في نفوس الأطفال. وأسهب كل هذه القصص والروايات في وصف المهمة السامية التي أخذتها فرنسا على عاتقها بوصفها ممثلة للحضارة الغربية، مهمة إعمار هذه الصحراء القاحلة وإرساء مبادئ الحضارة فيها. فجان بطل «جان الصغير» في الفصل الأخير من الرواية يتأمل ثمرة كفاحه، ويتذكر كيف كانت مزرعته أرضا جرداء، وكيف أنه استصلح هذه الصحراء وأدخل فيها كل وسائل الرفاهية الحديثة، مرجعا ذلك إلى التفوق العلمي والتكنولوجي الفرنسي.

ويمثل هذا الإصرار على الدور العظيم الذي تمارسه فرنسا في الجزائر تبريرا أخلاقيا للاستعمار من ناحية، ويعمل على إبراز صورة دونية للعربي صاحب الأرض الأصلي من ناحية أخرى. فهو غير قادر على القيام بواجبه تجاه البشرية، تتقصه المعرفة والخبرة، لذا هو في حاجة إلى وجود الفرنسي بجواره ليرشده إلى الطريق القويم. وتعتبر هذه الإشكالية من ثوابت هذا النوع من السرد الأدبي، تتكرر من قصة إلى أخرى، على رغم اختلاف الكتاب، فتظل صامدة على مر العصور، حتى أن الكاتب الفرنسي الأصل الجزائري المولد جول روا، والذي عرف بمساندته لحركة التحرير الجزائرية، والذي يقدم من خلال أجزاء ملحمة «شعور الشمس» قصة عائلته ذات الأصول الريفية المتواضعة منذ نزوحها إلى الجزائر في القرن التاسع عشر حتى سبعينيات القرن العشرين، مروراً بمعاناة الرحيل من الجزائر عقب تحريرها، وشعور أفراد العائلة بالاغتراب في فرنسا، كتب يقول ساخرا:

لطالما شعرت بالدهشة حينما كنت أسمع أن العرب كسالى، فلقد كنت أراهم دائما وهم يعملون (...). ولكن الذي كنت على يقين تام منه، لأنني سمعته مرارا وتكرارا، هو أنهم كانوا من جنس آخر مختلف ودون جنسي. لقد أتينا لاستصلاح أرضهم ولإدخال المدنية⁽¹¹⁾.

هذه السمات المشتركة التي كونت الخطاب السردى الاستعماري في القرن التاسع عشر، والتي استمدت أصولها من كتابات المستشرقين ومن فكرة الطبائع الجوهرية الثابتة والخصائص الدائمة التي روجوا لها، ساهمت بشكل قوي في تشكيل وعي الكتاب الفرنسيين طوال القرنين التاسع عشر والعشرين، وفي إدراكهم لذواتهم من ناحية وتفاعلهم مع المغايرة من ناحية أخرى.

وعلى الرغم من سلبية الإدراك الفرنسي للآخر الجزائري فإن هذه النظرة العنصرية النمطية لم تكن جامدة، بل تغيرت وتأثرت بالأحداث السياسية في فرنسا وبالمناخ الثقافي السائد. فبعد خسارة فرنسا حربها ضد بروسيا واحتلال الأخيرة لمقاطعتي الألزاس واللورين شمال شرق فرنسا عام 1870، تنامي الاهتمام ببناء إمبراطورية ضخمة تعوض فرنسا عن خسارتها، وتعيد إليها مكانتها الدولية التي اهتزت، كما عظمت أيضا النزعة الشوفينية لدى المجتمع الفرنسي

كنوع من التعويض النفسي والمعنوي. واكبت هذه الأحداث، نزوح أعداد لا يستهان بها من سكان المقاطعات المحتلة إلى الجزائر للاستيطان بها وإقامة مجتمعات عمرانية جديدة. وقد ظهر هذا التغير الديموغرافي في روايات الشباب بصورة واضحة فنجد أن مرسيل، بطل رواية أولاد مرسيل، مزارع من الألزاس هجر من دياره قصرا، فلم يستسلم وشيد لنفسه حياة جديدة في الجزائر وامتلك مزرعة سماها «الألزاس الصغيرة». في الوقت نفسه نشرت رواية «تقلات جزائري صغير في ولاية وهران»⁽¹²⁾ للكاتب جول رونار، وربما نتعجب من كون بطل هذا الكتاب عربيا لما سبق أن لاحظناه بخصوص النظرة العنصرية لأصحاب الأرض الأصليين من العرب، ولكن سرعان ما ستزول دهشتنا عندما نكتشف أن هذا الجزائري الصغير هو الابن الأكبر لمزارع ألزاسي الأصل استوطن الجزائر. وهكذا لم يكتف الفرنسيون باحتلال الأرض، بل اغتصبوا أيضا مكان أصحابها واكتسبوا وصف «جزائريين»، مُلغين وجود العرب والبربر على حد سواء، وكأن المستعمرة كانت جرداء قبل احتلالها، أو أنها قد خلت من سكانها الأصليين، ولم يعد فيها سوى النازحين الفرنسيين، مكتسبين بذلك شرعية مصطنعة زرعها الكتاب في نفوس الصبية والشباب اليافع. بيد أن هذا الاغتصاب لهوية الجزائريين لم يستقر في نفوس العامة وعرف المستوطنون من ذوي الأصول الأوروبية لاحقا بـ«الأقدام السوداء» وهو مصطلح لا يزال يستخدم حتى اليوم.

واللافت في روايات هذه الفترة هو حضور الجزائر الأرض المستمر والقوي في السرد، ولكن الغياب الملحوظ للجزائر كوطن يسكنه بشر، فشخص سلين فاليه، شارل جانيل وبرينو من الفرنسيين يتحدثون طويلا عن المسلمين أو العرب ويفضحونهم بأشنع الألفاظ والصفات، ولكن القارئ لا يتعرف على شخص عربي واحد يلعب دورا دراميا في الأحداث حتى لو كان دورا ثانويا. وطبقا لما سبق، يمكن القول بأن معرفة الآخر في هذه القصص تستند إلى منظومة معرفية غير مباشرة، فالخطاب السرد يدير دور حول العربي، ولكن من دون أن يقدمه لنا كشخص له وجود درامي وكيونة مستقلة، فهو في هذا السياق مجرد موضوع للسرد وليس طرفا فاعلا فيه. وتفسر لنا الباحثة آن روش هذا الغياب قائلة:

يبدأ الأمر بغياب في سرد هذه الحقبة الأولى: كان من المهم أن تكون الجزائر صحراء، لا يسكنها سوى الهمج حتى يكون دور المستوطن الذي يأتي حاملا المدنية أكثر أهمية ووضوحا، لذا اختفى العربي من الروايات الأولى⁽¹³⁾.

هذا الغياب المستمر للشخص العربي في السرد الفرنسي والنابع من النظرة الدونية للكتاب تجاههم، لا يمنع القارئ من الإحساس بوجودهم طوال الوقت، فهم يحومون حول الأحداث كانعكاس سلبي للوجود الفرنسي الطاغى.

وعلى الرغم من عدم شيوع لفظ «جزائري» لوصف المستوطنين، فإن فكرة الفراغ البشري وغياب أصحاب الأرض الذي يفترضها اللفظ لها دلالتها وتعبير بوضوح عن رؤية أو في هذه

الحالة عدم رؤية الآخر، وتمهد للإدراك المغلوط الذي زرع في نفوس القراء الفرنسيين منذ طفولتهم للعرب وللجزائر. ولعل المثل الأكثر شيوعا لغياب الجزائريين في السرد الفرنسي كان في كتابات المؤلف ألبير كامو الحاصل على جائزة نوبل في الأدب.

ولد ألبير كامو في الجزائر في أسرة فقيرة لأب فرنسي وأم ذات أصول إسبانية، وعرف بنزغته الإنسانية وبمطالبته المستمرة بإصلاح أحوال السكان العرب وإعطائهم نفس حقوق المواطنين ذوي الأصول الأوروبية، كما عرف أيضا بمعارضته لاستقلال الجزائر وانفصالها عن فرنسا، وهذا الموقف من الاستقلال له مبرراته، فهو كمواطن فرنسي ولد وعاش في الجزائر كان يتفهم رغبة العرب في الاستقلال ويعتبرها نتيجة منطقية للظلم الواقع عليهم من الإدارة الفرنسية، ولكنه في الوقت نفسه لم يكن يرغب في الجلاء عن مسقط رأسه وترك الأرض التي نشأ عليها ويعتبرها موطنه، لذا كان يطالب باتحاد فدرالي على غرار الكومنولث يعطي الجزائر الحكم الذاتي تحت مظلة الدولة الفرنسية.

ونتوقف هنا عند رؤية كامو للعربي الذي شاركه الأرض ونوليها الاهتمام. لم يكن توقفنا هذا عند أعمال كامو تحديدا دون غيره من «الأقدام السوداء» بسبب شهرته الأدبية أو لجمال كتاباته، بل لأسباب موضوعية تتعلق بصلب البحث. فلم نرَ من المجدي تحليل كتابات أدباء مثل جول روا وجان أمروش عرف عنهم تأييدهم المطلق للجزائريين في أثناء حرب الاستقلال، ولا روايات مؤلفين عرفوا بنزعتهم الاستعمارية العنصرية مثل لويس برنارد، نعلم مسبقا نظرتهم الاستعلائية للعرب، بل فضلنا تناول كتابات أديب آمن بحق العرب في حياة كريمة ودافع عن هذا الحق في كثير من مقالاته الصحافية، ولكنه رفض في الوقت نفسه انفصال الجزائر عن فرنسا، لأن موقفه هذا يعكس بوضوح التناقضات الذاتية والأخلاقية التي نتجت عن احتلال فرنسا للجزائر والتي عانى بسببها كثير من مثقفي الدول الاستعمارية أثناء حقبة الاستقلال والتي لا يزال يعانيها بعض مفكري الغرب.

وعلى الرغم من نزعة كامو الإنسانية وعدم جنوحه إلى العنصرية، نجد أن نظرتة إلى العربي متأثرة بالثقافة الاستعمارية. دارت أحداث أغلب أعمال الكاتب في الجزائر، وإن كانت قد تميزت بغياب الشخصيات العربية في أغلب الأحيان. ولعل العربي الأشهر في مؤلفات كامو هو قاتل رواية «الغريب»، هذا العربي الذي نهجل اسمه وشكله، ولا نعرف أي شيء عن عمله أو أسرته، كل ما نعرفه عنه هو أصله: عربي!

نشرت الرواية عام 1942 وتدور أحداثها حول مارسو الفرنسي الذي يقتل عربيا ذات نهار «تحت وطأة حر الصيف والشمس الحارقة» في أحد شواطئ مدينة وهران ويُحكم عليه بالإعدام. حظيت الرواية باهتمام النقاد واعتبرت مثالا لأدب العيب. اعتبر النقاد عدم ذكر اسم العربي القاتل والمحاكمة الهزلية التي أدت إلى إعدام مارسو من مكونات اللامعقول في الرواية، ولكن الناقد إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والإمبريالية»⁽¹⁴⁾ كان له رأي آخر واعتبر أدب كامو

نتاجا للبيئة الاستعمارية التي نشأ فيها واتهمه باعتناق أفكار المستشرقين عن الآخر المستعمر. لفت إدوارد سعيد انتباه النقاد إلى تفاصيل دقيقة في رواية «الغريب»⁽¹⁵⁾، وأخذ بعضهم وراحوا يبحثون عن أدلة جديدة يبرهنون بها على الرؤية الاستعمارية لكامو، بينما رفض آخرون هذه الفكرة واتهموا سعيد بالبارانويا، وحاولوا تفنيد النقاط التي أشار إليها سعيد. فنجد العامرية شتواني تكتب في هذا الصدد موضحة أن تهميش العربي الضحية وعدم خلق أي هوية له كان مقصودا، فهو يعكس واقعا مريرا كان يعيشه العرب آنذاك. ولم يرد كامو أن يحكم على بطل روايته لقتله عربي، فهذا سبب منطقي وإن كان غير متوقع تحت الحكم الاستعماري، وهو بتقديمه للمحاكمة على هذه الصورة، يسلط الضوء على السلطة الاستعمارية التي تتدين مارسو لتبلد شعوره أثناء جنازة أمه، لا لقتله العربي، وكأن مقتل عربي أمر تافه لا يستوجب العقاب.

غير أن هذا التفسير في رأيي لا يأخذ في اعتباره باقي الأعمال السردية للكاتب، والتي لم يغب عنها العرب، بل كان في حضورهم تجريد لذاتهم. فالعرب، في الغريب وفي الطاعون⁽¹⁶⁾، مجرد قتلى، يثير موتهم التأمل الوجودي لأبطال الروايات من الفرنسيين ويدفعهم إلى التفكير في كينونتهم، ليكونوا بذلك مجرد محفز للأبطال لإدراك ذاتهم. وبالإضافة إلى هذا فالطبيب الفرنسي لا يذكر سوى الضحايا الفرنسيين. في هذه الرواية تتكاتف جهود طبيب وصحافي، يعملان لإنقاذ مدينة وهران، وأثناء مقاومة الوباء يظهر تفاوت ردود أفعال البشر أمام الموت وتتجلى صور الترابط لمواجهة الخطر. وعلى هامش هذه الحبكة الدرامية، نلاحظ أن الطاقم الطبي كله، عدا ممرضة يخبرنا كامو «أنها لا ترتدي زي الممرضات» من الفرنسيين. ولا أعتقد أن هذه الاختيارات كانت مقصودة أو جاءت بوعي من الكاتب، بل هي مجرد اختيارات ضمنية، نتجت عن اللاوعي الذي اعتاد عددا من الأطر والمسلمات يدور داخله. ولهذا الاختيار التلقائي دلالة أكبر من الانتقاء المدروس، فهو بمنزلة رد فعل أوتوماتيكي فطر الكاتب عليه. فلا يعقل أن يكون البطل المنقذ من غير الأوروبيين، فالعرب لا يملكون العلم الكافي للقيام بهذه المهمة وهم دائما في حاجة إلى الفرنسي الذي يمد إليهم يد العون. هذا الشخص الحنون المتفاني الذي يساعد العرب بفضل علمه وكرم خلقه سيظهر مرة أخرى كما سنرى لاحقا في المجموعة القصصية المنفى والمملكة.

في هذه المجموعة القصصية المكونة من ست قصص قصيرة، خمس منها تدور أحداثها في الجزائر، وسنتوقف عند ثلاث قصص يقدمون شخوصا عربية: الزانية، الخرس والضيف. كل هذه الشخوص ثانوية وإن تراوحت أهميتها الدرامية. لنبدأ بالزانية:

1 - الزانية

يقدم كامو في هذه القصة شخصيتين محوريتين - جانين وزوجها مرسيل - أثناء رحلتهما على متن حافلة متجهة إلى إحدى الواحات الجزائرية، وسرعان ما يدرك القارئ أن باقي ركاب

الحافلة من العرب عدا «جندي فرنسي». في الصفحات الأولى للقصة يقوم الكاتب بوصف الزوجين و«الجندي الفرنسي»، دون بقية الركاب العرب. ثم تقابل جانين في الواحة «عربيا»، يلعب في البناء الدرامي للقصة نفس دور «الجندي الفرنسي»، غير أن افتقاد الدور الاجتماعي والتعبير عن رغباته اللذين كانا من نصيب «الجندي الفرنسي» يفقد هذا الشخص الكينونة الحقيقية، فوفقا لفيليب هامون فإن الشخص تستمد وجودها الدرامي من الوصف الشكلي، الصفة (تشمل المهنة والدور الاجتماعي)، وأخيرا الرغبات التي يشعر بها. وعليه فإن وجود هذا الشخص ينحصر في أصله العرقي فهو على عكس الجندي الفرنسي لا يتمتع بجنسية، فلا هو جزائري - لأن الجزائريين لا وجود لهم في عرف المجتمع الاستعماري - ولا هو يستحق لقب وصف فرنسي، وإن كان يحمل الجنسية طبقا للقانون، لأنه ليس أوروبي الأصل.

2 - الخُرسُ

تدور قصة الخُرسُ حول مواجهة بين مجموعة من العمال ورب العمل، لاسال، الذي يستغلهم، حيث يقرر العمال الاحتجاج بالصمت التام. الشخصية المحورية لهذه القصة هي شخصية إيفار أحد المشاركين في الإضراب ومن حوله مجموعة من العمال من ذوي الأصول الأوروبية. سعيد العامل العربي، بينما يلعب كل العمال أدوارا مختلفة ومتعددة في الصراع، نجد سعيد لا دور له، فهو يذكر مرتين فقط في سياق القصة: المرة الأولى حين يريد كامو التدليل على فقر إيفار فيخبرنا أنه يعمل حافي القدمين كسعيد، والمرة الثانية حين يتقاسم إيفار طعامه معه لأنه صائم وجائع، ليصبح بذلك متلقي الإحسان من إيفار، وهو في كل الأحوال مفعول به لا فاعل.

3 - الضيف

بطلا «الضيف» شخصيتان نمطيتان في المجتمع الاستعماري: المدرس، دارو، بما يحمله من قيم تنويرية والضابط، بالدوتشي، بما يمثله من سلطة، وبينهما السجين العربي المجهول الاسم. في الإطار السردى، ويعتبر «ذكر اسم الشخصية الدرامية مقوما أساسيا في اتساق النص»⁽¹⁷⁾. وفي المقابل، «عدم ذكر اسم الفرد يمثل الدليل الأكثر عمقا على فقدان الإرادة، بل على التجرد من الإرادة، مما يفقد الشخص القدرة على الوصول إلى الشخص الفعال»⁽¹⁸⁾. في الجزء الأول من القصة، نتعرف على دارو المدرس الذي يقطن في منطقة هضبية نائية، المنطقة نفسها التي ولد وعاش فيها طوال عمره عدا سنوات الدراسة الجامعية التي قضاها في فرنسا. دارو شخصية ملتزمة وحنونة، تربطه علاقة جيدة بتلاميذه العرب وبعائلاتهم، فهو مسؤول ليس فقط عن تعليمهم بصفته مدرسا، بل أيضا عن إطعامهم أثناء فترات الجفاف، لأن السلطات الفرنسية تعطيه مخزونا من الغلة ليوذعه على عائلات التلاميذ. هذه المسؤولية المضاعفة خلقت نوعا من العلاقة الأبوية بينه وبين العرب، فهو نموذج للمستوطن الواعي، المسؤول الذي يعمل على

مساعدة القبائل العربية القاطنة في محيطه وتعليمهم.

في الجزء الثاني من القصة، يظهر بالدوتشي ممثل السلطة ومعه السجين العربي المقيد بحبل من عنقه. إذا كانت علاقة دارو وبالدوتشي في بادئ الأمر تتسم بالندية والود، فسرعان ما تسوء العلاقة عندما يطلب بالدوتشي من دارو تسليم السجين المتهم بقتل ابن عمه إلى السلطات ليعدم، ويرفض دارو ذلك. نفهم من الحوار أن رفض دارو لتسليم السجين العربي، نابع من دوافع إنسانية بحتة، على الرغم من النفور الذي يشعر به تجاهه. بعد رحيل بالدوتشي، يقوم دارو برعاية السجين، فيسقيه شاي ساخن ويطعمه، ثم يحاول أن يسأله عن دوافع جريمته ولكن العربي لا يفهم. في اليوم التالي يصطحب دارو السجين العربي إلى الطريق ويعطيه حريته ولكن العربي لا يفهم مرة أخرى ويتجه إلى مركز الشرطة ليسلم نفسه للسلطات، بينما يأتي أهل السجين إلى المدرسة لتركوا رسالة تهديد لدارو تتهمه بالتسبب في إعدام قريبهم، وللمرة الثالثة لا يتمكن العرب من فهم دوافع دارو النبيلة.

ويمثل دارو وبالدوتشي فرنسا الدولة بشقيها: الدولة المعطاءة الحانية والدولة الحازمة التي تعمل على إرساء الأمن، في مقابل العرب الذين يرمز إليهم السجين ومن خلفه التلاميذ العرب وعائلاتهم وأهل السجين، والذين يمثلون كتلة صماء نعرف بوجودها، ولكن من دون أن نراها، معبرين مرة أخرى عن الفراغ الجمعي الذي يلزم وجود العرب بشكل أو بآخر. ولكنهما في الوقت ذاته، يرمزان إلى جوهر التفوق الغربي كما يظهر في كتابات المستشرقين: ثنائية المعرفة والسلطة، تلك الثنائية التي تلخص علاقة الغرب المستعمر بالشرق المستعمر.

في الوقت نفسه، يمثل موقف دارو الرفض لتصرف بالدوتشي ولعنف العربي - ومن خلفه أهله - على السواء، موقف كامو نفسه من الصراع الدائر من حوله. فهو رافض لعنف الطرفين ورغبتهما في تصعيد الموقف. ولكن مواجهة دارو لتصرفات كل من بالدوتشي والعربي السجين لا تجعلهما على قدم المساواة على المستوى المعرفي. فبالدوتشي يدرك أسباب دارو، وإن كان لا يتفق معها، ومن هنا ينبع خلافهما؛ بينما عدم اتفاق دارو والعربي ناتج عن عدم قدرة الأخير على الفهم. وهنا تقف دنيوية العربي حائلاً بينه وبين المعلم من ناحية، وبينه وبين حريته من ناحية أخرى. وبهذا تكون المغايرة الثقافية، ممثلة في الاختلاف اللغوي، حائلاً مادياً ومعنوياً بين كامو وبين العرب الذين يدافع عن حقوقهم.

ولا أذهب هنا إلى ما ذهب إليه إدوارد سعيد من تصوير كامو كعميل للأيديولوجية الاستعمارية، يعمل على بث سمومها من خلال كتاباته السردية، ومقارنته بكتاب بريطانيين من أمثال كيبلنج وكونارد. إذ إن التحليل الدقيق لأعماله يظهر أنه تأثر، عن غير وعي، بالمجال المعرفي من حوله، وظهر هذا التأثر من خلال أفكار ضمنية تناقضت أحياناً مع ما يدعو إليه من تجاوز التقسيمات المشحونة بالمواقف العنصرية والعنيفة للوصول إلى مستوى أرقى يتعاطى مع الآخر على أساس إنساني مشترك.

يمكن لأي قارئ لكتابات كامو الأدبية والصحافية أن يجزم بنزعته الإنسانية، وأن يتيقن من عدم عنصريته، ولكن تحليلًا دقيقًا لأعماله السردية يظهر تناقضا دفينًا بينها وبين كتاباته الصحافية، فهو يدعو في مقالاته إلى المساواة بين العرب والفرنسيين في حقوق المواطنة، ويدافع عن ذلك بشدة تجعلنا لا نشكك في نواياه، ولكن كتاباته السردية تحمل في طياتها بعض آثار الثقافة الاستعمارية، لذا كانت كتاباته السردية أكثر دلالة من غيرها على صعوبة علاقة الذات مع الآخر، نتيجة للموروث الاستعماري.

وعلى الرغم من نزعة كامو الإنسانية وعدم جنوحه إلى العنصرية نجد أن نظرتة إلى العربي تعكس بوضوح صعوبة التخلص من الأفكار المسبقة التي غرست في نفوس الفرنسيين منذ الصغر لأن لها جذورا شديدة القدم وتوضح ما قصده إدوارد سعيد برسوخ أفكار الاستشراق ومعتقداته حتى لدى من يعتقدون صادقين أنهم لا يؤمنون به.

وإذا كانت حرب التحرير تمثل منحى مهما في تعاطي السرد الفرنسي مع العرب الجزائريين، فإن الفترة التي تلت الاستقلال وتميزت بهجرة الكثير من المغاربة إلى فرنسا، خلت تقريبا من أي ذكر لهم. ولكن مع الأزمات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفت البلاد وارتفاع نسبة البطالة، وما صحب ذلك من أفول دور فرنسا على الصعيد الدولي، ظهرت إشكالية جديدة للهوية الفرنسية. اهتزت صورة الفرنسي لذاته، وأحتاج إلى صورة الآخر، ليعرف هويته الخاصة بتميز نفسه عن العربي. ولكن جاء هذا التميز من خلال رؤية شديدة النمطية. فتوارى العربي القاطن على الضفة المقابلة للمتوسط، ليحل محله الفرنسي ذو الأصول المغاربية، وتغيرت علاقة الذات بالآخر.

ظهرت هذه الجدلية الجديدة في الفن السينمائي أكثر من السرد الأدبي، فأعادت الأفلام إنتاج التصورات الذهنية التي سبق أن أنتجها أدب القرن التاسع عشر، فظهرت نمطية العربي الكسول، المجرم والعنيف من جديد، ولكن بشكل أكثر مواكبة للعصر، ليصبح تاجر المخدرات والإرهابي أو حتى الشخص الذي يلجأ إلى العنف العائلي تجاه أخته وزوجته، مثل فيلم «بيار وجميلة» للمخرج جيرار بلان الذي عرض في مهرجان كان عام 1989، والذي يؤصل للمغاربة الثقافية من خلال قصة حب مستحيلة بين فتاة من أصل جزائري وشاب فرنسي، وتنتهي القصة بموت الفتاة على يد عائلتها التي ترفض ارتباطها بالشاب الفرنسي لأسباب اجتماعية وثقافية. ولكن الإنتاج الأدبي والسينمائي الأكثر عمقا ونضجا لجدلية الذات والآخر جاء من قبل الجيل الثاني من الفرنسيين ذوي الأصول المغاربية. دخول هؤلاء طرفا في المعادلة في منتصف ثمانينيات القرن الماضي زاد العلاقة الجدلية تعقيدا، وأن كان هذا خارج نطاق البحث. ولكن يجدر الإشارة إلى أنهم عبروا من خلال أعمالهم - سردية كانت مثل «طفل الشعب» لعزوز بجاج أم سينمائية مثل «شاي في حريم أرشميد» للمخرج مهدي شرف - عن إحساس الذات في مواجهة الآخر وضبابية حدود المغاربة.

- (1) تيوفيل جوتييه، ترجمة فايزة خليل، دار البشير للنشر، 1998.
- (2) جيرار دي نرفال، أوريليا، ترجمة ماري طوق، دار الفرابي، 2003.
- (3) جيرار دي نرفال، رحلة إلى الشرق، ترجمة كوثر عبد السلام البحيري، الدار المصرية للنشر والترجمة.
- (4) Lamartine, Voyage en Orient, 1841.
- (5) جوستاف فلويير، سالمبو، (1862)، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1970.
- (6) Maupassant, Bel ami, (1885), Gallimard, « Folio », 1979, p.58.
- (7) Charles Jeannel, Le petit Jean, Editions Ch. Delagrave, Paris, 1853.
- (8) Karima Ait Dahmane, Catégorisation et stéréotypisations de l'altérité dans le discours de la conquête (1830 - 1847), Insaniyat, 37, 2007, 106.
- (9) Céline Falet, La conquête de l'Algérie, 1856.
- (10) زكاري لوكمان تاريخ الاستشراق وسياساته الصراع على تفسير الشرق الأوسط، ترجمة شريف يونس، دار الشروق، 2007، ص84.
- (11) Jules Roy, In Anne Roche, "Un défaut de vision. Les Arabes vus par des Pieds noirs", Mots, 30 (1), 1992, p. 74.
- (12) Jules Renard, Les étapes d'un petit algérien dans la province d'Oran, Hachette 1913.
- (13) Anne Roche, Ibid, p. 72.
- (14) Edward W. Said, Culture et impérialisme, (1992), trad.fr. Fayard, 2005, p. 253 – 268.
- (15) camus, L'étranger, éditions du livre de poche, 1962.
- (16) Camus, La peste, Poche, Folio, 1991.
- (17) Philippe Hamon, Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon - Macquart d'Emile Zola, Genève, Doz, 1983, p.134.
- (18) Ibid.

البحث الثاني

صورة العربي في الرواية الأمريكية

(*) د. ابريل ناجاج



د. ابريل ناجاج

- عضو هيئة تدريس - قسم اللغة العربية - جامعة الملك سعود حتى العام ٢٠١٠.
- رئيس قسم الدراسات الإنسانية بجامعة اليمامة والمشراف الأكاديمي على كرسي غازي القصيبي للدراسات التتموية والثقافية.
- المؤهلات الدراسية**
- دكتوراه في الأدب العام والمقارن، السوريون الجديدة.
- أنشطة علمية وإدارية**
- عضو تحرير - مؤسس في مجلة «دراسات شرقية» التي صدرت من باريس بالعربية والفرنسية والإنجليزية من العام ١٩٨٨ إلى العام ٢٠٠٣.
- عضو هيئة تحرير - مؤسس في مجلة «النص الجديد»، مجلة أدبية - نقدية مستقلة تصدر من قبرص من العام ١٩٩٤ حتى العام ٢٠٠٠.
- عضو مجلس إدارة الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون لسنتين.
- عضو اللجنة العلمية المنفذة لموسوعة «الأدب الحديث في المملكة العربية السعودية».
- المشرف على المادة الثقافية في الموسوعة الشاملة عن المملكة.

صورة العربي في الرواية الأمريكية

كتب الكاتب في خاتمة قصة الإثارة والتشويق التأثير الأجنبي ما يلي:
«لم تكن نهاية أغسطس توقيتا مناسباً للذهاب إلى اليمن. في الواقع، وفيما يتعلق بسكوت هارفاث، لم يكن هناك أبداً توقيت مناسب للذهاب إلى اليمن أو حتى إلى أي مكان آخر في شبه الجزيرة العربية» (ص: 520).

التأثير الأجنبي من تأليف براد ثور. نشرت في العام 2010 وهي مجرد مثال عن العديد من روايات الجاسوسية التي جرى نشرها في الولايات المتحدة وبريطانيا العظمى منذ أيام قصص جيمس بوند التي تعود إلى فترة الخمسينيات 1950. على الرغم من تغيير الخلفية وقصة «الأشخاص السيئين» بسبب تغير الأوضاع السياسية في العالم، إلا أن المواقف والفرضيات التي انتشرت في الأدب الشعبي فيما يتعلق بالعرب والشرق الأوسط بشكل عام كان تغيرها محدوداً جداً.

يعود هذا الأمر إلى الماضي البعيد إلى العصور الوسطى وحتماً إلى العصر الحاضر مع استمرار تأثير الاستشراق حيث يُنظر غالباً إلى الشرق الأوسط من قبل الأمريكيين من منظور مزدوج محمول من أيام الحرب الباردة حيث كان كل شيء في السياسة بعقلية الأبيض والأسود، مع أو ضد، وهذه العقلية لاتزال حاضرة في سياق السياسة الأمريكية إلى يومنا هذا. في الذاكرة التاريخية الغربية، المسلم الذي «يحمل السيف» صارخاً كالرعد عبر مضيق جبل طارق أو يفرض الحصار على فيينا، الرجل القديم في الجبال مع القتل الذين يعيشون على المخدرات وقد جُندوا لقتل القادة السياسيين وتجار الرقيق الأبيض وقراصنة برابرة قد تجسدت من جديد على هيئة قراصنة طائرات ومفجري السفارات وهم يخلقون ببشاعة خطوط غاز طويلة⁽¹⁾. في الأحداث السابقة يوم 11/9 لعالم الحرب الباردة للقصاص الشعبية، أفاد الشرق الأوسط بالفعل كإسقاط لهذا الحدث على العديد من هذه الروايات الطويلة وكان للشخصيات العربية أدوار ثانوية فقط تمثلت غالباً في هيئة البواب المتذلل أو التاجر غير الشريف في السوق أو القصة أو رجل كبير السن شزر أو امرأة متحجبة غامضة تطل من نافذتها. بعد نهاية الحرب الباردة وخاصة بعد أحداث 11/9، كان الإرهابيون بديلاً عن الروسيين في كونهم أوغادا عند اختيارهم في الرواية السياسية أو روايات الجاسوسية المشوقة، وهؤلاء الإرهابيون غالباً ما يكونون عرباً و/ أو مسلمين يأخذون أدواراً أهم وأكبر في الكتب، ودائماً كأشخاص سيئين وهم دائماً من يخسر في النهاية. لم تكن طريقتي في اختيار الكتب في هذه الدراسة على أي حال علمية فقد تكلمت ببساطة إلى أصدقائي الأمريكيين لأرى إذا كانوا قد قرأوا أي كتب فيها شخصيات عربية وتابعت فيما بعد المقترحات التي قدموها لي إلا أنني أعتبر الكتب التي وردت في هذه الدراسة ممثلة بشكل عام لأنواع الأدب الشعبي المتوافرة أمام القراء بغرض التسلية أو لا على التعيين بما يتعلق بالأدب في الغرب، وليس فقط في الولايات المتحدة لأن هناك تبادلاً ثقافياً كبيراً فيما يتعلق بذلك الأدب بين الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا.

كانت الرواية الأولى التي درستها خارج نطاق روايات الجاسوسية وهي من الأعمال التي سبقت أحداث 11/9 ونشرت في العام 1973 وكتبها كاتبة أمريكية اسمها إيريك جونغ بعنوان «الخوف من الطيران». تدور أحداث القصة حول شابة أمريكية اسمها إيسادورا تعيش في مدينة نيويورك وتواجه المشاكل مع أسرتها وفي علاقاتها. وتفصل الرواية جهودها لتحقيق السلام ليس فقط مع العالم المحيط بها ولكن مع العالم الذي داخل رأسها أيضا. إنها تمضي سنوات في العلاج النفسي وحتى إنها تتزوج محلا نفسيا فيما بعد حين تحاول اتخاذ قرار يتعلق بالمسار الذي يجب أن تأخذه حياتها، فيما إذا كانت تستطيع أن تكون أما وامرأة عاملة في نفس الوقت ومع من يجب أن تمضي حياتها في المستقبل.

الشخصية العربية الرئيسة في الرواية ببيير وهو طبيب لبناني مسيحي يتزوج الأخت الكبرى لإيسادورا واسمها راندي. عاش كل من ببيير وراندي في البداية في كاليفورنيا ولكنهما انتقلا فيما بعد إلى بيروت وأنجبا تسعة أطفال ويعيشان قريبا من «قرية أجداد» ببيير، كما يشير الكاتب لمسقط رأسه. تدور معظم الأحداث المتعلقة بببيير وأسرته في الفصل 14 بعنوان «العرب والحيوانات الأخرى» - وهذه ليست إشارة جيدة للأشياء التي ستأتي فيما بعد.

لرسم المشهد، تسافر إيسادورا إلى بيروت لزيارة أسرتها بعد أن تكون قد أمضت وقتا مسافرة في أنحاء أوروبا ومواقفها وفرضياتها المتعلقة بالعرب تصبح واضحة تماما حتى قبل أن تخطو خارج الطائرة. تجلس في رحلة الطائرة بجانب «مصري مدهن (وهل يوجد أي نوع آخر؟)» (ص: 231) حيث يبدأ بمدحها مخبرا إياها إنه ناشر مجلة في القاهرة وهو في طريقه إلى بيروت للعمل. يخبرها إنه رجل محظوظ لأنه يضع خرزا أزرق حول عنقه ليترد عين الحسد عنه وإنه وإيسادورا «لهما أنف محظوظ» (ص. 232) حيث لن يقع لهما أي شيء أثناء الرحلة. لم تبتهج إيسادورا من فكرة أن أنفها يشبه أنف المصري لأنها تقول إن هذا الأنف كبير جدا «مثل أنف ناصر (يبدو أن كل المصريين يشبهون ناصر بالنسبة إليّ)» (ص. 232).

تجتاح إقامة إيسادورا في لبنان أنماط معروفة وفرضيات عن العرب وثقافتهم بحيث يصبح الخوف السائد عند كتاب الرواية الأمريكيين في العقود القادمة. تتابع قائلة وهي تصف زيارتها: «ببيير الذي يبدو مثل خليل جبران بطريقته لمدح نفسه وتصويره الذاتي - تجول في أنحاء الشقة الواسعة ذات الأرضية الرخامية مرتديا روب الحمام الحريري وأطلق بعض النكات الخليعة عن عادات العصور الوسطى حيث يكون الرجل الذي يتزوج من الأخت الكبرى مخولا بالحصول على كل الأخريات الأصغر منها أيضا. عندما لم يكن يمتعنا بعادات العصور الوسطى القديمة، كان يقرأ لنا ترجمات من شعره الخاص (كل العرب يكتبون الشعر كما يبدو) حيث بدا لي أدبا شديد التكبر بالنسبة لي» (ص. 234).

تتابع سرد تفاصيل زيارتها عندما اصطحبها ببيير وأخواتها إلى نادٍ في بيروت وقدمهن إلى أصدقائه على إنهن زوجاته الأربعة (ص. 236)، وقد تجادلوا حول ما سيفعلونه للتسلية قائلا «لقد كنا متحدين كالعرب الذين يخططون لشن هجوم على إسرائيل»، (ص. 236)؛ رحلة إلى «قرية أجداد» ببيير وهي بلدة دخلت إليها الكهرباء فقط في عام 1963 وكان كل من فيها «جاهل

ويسير حافي القدمين» (ص. 239)؛ وجرى وصف أم وخالات بيير على إنهن «ثلاث سيدات قديمات يرتدين السواد (مع صدر ضخم وشاربين غير واضحين) وبدا إنهن تشبهن بعضهن البعض بحيث لا يمكن التمييز بينهن...» (ص. 237)؛ وأخيرا وليس آخرا، في سياق زيارة هذه الأسرة، أحرز بيير تقدما جنسيا فاشلا تجاه الأخوات الثلاث لزوجته (الصفحات 242 - 44) وينتهي اجتماع الأسرة في المطار والأخوات تذهبن كل واحدة في طريقها المختلف.

ضمن الروايات الأخرى التي درستها في هذا المشروع، انتقلت إلى حقبة من الأدب الشعبي تعرف باسم «التشويق التقني» أو روايات الجاسوسية. لقد كانت الأعمال القصصية التي تصوّر جواسيس رئيسيين أو رجال عسكريين كأشخاص فضلاء بتقنيات خارقة يستخدمونها فيما بعد لقتل الأشخاص الأشرار شائعة في أوروبا الغربية والولايات المتحدة منذ بدايات قصص جيمس بوند في الخمسينيات 1950. مع تأرجح الحرب الباردة بشكل كامل، كان الأشخاص السيئون في تلك الروايات غالبا من روسيا وقد قام الكتاب البريطانيون مثل فريدريك فورسيث وجون لو كاريه بالإضافة إلى الكتاب الأمريكيين مثل توم كلانسي وروبرت لودلوم بجعل روايات الجاسوسية أكثر انتشارا. في الواقع، «بحلول عام 1985، ظهر في الولايات المتحدة كمستوردين بريطانيين أو كسكان أصليين أمريكيين أكثر من ستمائة رواية تشويق وجاسوسية مستخدمة الشرق الأوسط كخلفية للأحداث أو لتجسيد مادة الرواية أو الحبكة».

تعكس نهاية الحرب الباردة في بداية التسعينيات 1990 تغيرا في «الأشخاص السيئين» في روايات التشويق التقني وينطبق هذا الأمر تماما بعد الهجمات الإرهابية في 11 سبتمبر، 2011 في الولايات المتحدة الأمريكية. عادة ما يكون البطل في هذه الروايات رجلا عسكريا سابقا يحارب من أجل الخير والطريقة الأمريكية - التي لاتزال تحارب ضد قوى الشر محاولة تدمير الحضارة الغربية - ولكن «الأشخاص السيئون» هم عادة إرهابيون عرب و/ أو مسلمون يسعون إلى نفس الطائرات أو أنفسهم للحصول على أقصى تأثير في عناوين الصحافة أو على الشبكات الإخبارية.

كان اثنان من آخر هذه الكتب ضمن هذه المجموعة مما قرأته: طريق القاتل والتأثير الغربي من تأليف كاتب أمريكي اسمه براد ثور. غالبا ما تكون روايات التشويق التقني مليئة بالكثير من الأحداث وفي طريق القاتل التي نشرت عام 2003، تمتد الأحداث في الرواية من ليبيا إلى مصر إلى المملكة العربية السعودية وتشمل تفجيرات واختطاف ومطاردات بالسيارات وحتى بعض الموميאות التي تضاف مجانا من أجل إجراءات جيدة. وفي سياق هذا الكتاب، يهاجم إرهابيون مسجد الرسول في المدينة وقبة الصخرة في القدس والكعبة في مكة، والسبب وراء كل هذا أن يبدو العمل وكأنه صادر عن منظمة إرهابية إسرائيلية اسمها يد الله. وفي الواقع، إنها حبكة من قبل أطفال أبو نضال وهو شخصية تاريخية واقعية فلسطيني كان سابقا عضوا في منظمة التحرير الفلسطينية (بي إل أو) حيث طرد منها في بداية السبعينيات 1970 وعمل فرعا خاصا به وأصبح أحد أهم الشخصيات الإرهابية في العالم حتى توفي في العراق في العام 2002. تقوم الشبكة الإرهابية، في الرواية، بهذه الهجمات بإدارة أمانة أبو نضال والعقل المدبر

الحبكة - امرأة جميلة جدا وثرية ولكنها تقتل أيضا بدم بارد، وأخوها هاشم متعصب ديني يشعر بالخجل من سيطرة أخته عليه (وهي امرأة) بينما تأسر عقله في نفس الوقت امرأة أمريكية يحاول اغتصابها في منتصف عملية الاختطاف. كانت الفكرة وراء الحبكة تدمير المواقع المقدسة للمسلمين في الشرق الأوسط جاعلا منها تبدو وكأن الفاعلين هم منظمات إرهابية إسرائيلية وهذا ما يسبب فيما بعد بداية حرب أخرى عربية - إسرائيلية تنهي دولة إسرائيل إلى الأبد.

عندما يستمر القارئ بقراءة الرواية، يقرأ عن الوحدة التكتيكية الخاصة المصرية الغريبة التي تكون عديمة الجدوى لإنهاء عملية الاختطاف؛ عقلية مسيطرة إرهابية يعتقد أنها عقلية هاشم نضال (وليس الأخت إدارة، لأنه لا العرب ولا الأمريكيان يعتقدون أن هاشم يمكنه أن يتلقى الأوامر من امرأة) الذي يقود قائمة غسيل الأموال لمنظمات إرهابية لغايات تتعلق به، والأمير السعودي الذي ينزف حتى يموت في بركة السباحة في الريتز بباريس ضحية هجمات بيولوجية من قبل المنظمة الإرهابية يد الله المزعومة. تجتمع كل الأمور معا بقيادة سكوت هارفات الموظف في البحرية الأمريكية الذي يصبح عميل خدمات سريا وهو ينقذ الموقف ولكنه يأسف «لكونه عاد إلى علبة الرمل، ... التعبير العاطفي المستخدم من قبل الاستخبارات الأمريكية وموظفو العمليات الخاصة في الشرق الأوسط» (ص. 52). يحصل هارفات على المساعدة من ميغ كاسيدي وهي موظفة علاقات عامة أمريكية وقعت ضحية محاولة اغتصاب وهي الشخص الوحيد الذي رأى وجه هاشم نضال. جرى تدريبها فيما بعد في غضون أيام في عملية مقاومة حتى تهاجم مخيم الإرهابيين في ليبيا وتحاول أسر هاشم (وبالتالي أخته) لإيقاف خطتهما ومنع الحرب التي تتأرجح الآن بين كل الدول الإسلامية في العالم - وإسرائيل.

لا يوجد أي شخص عربي واحد في كل الرواية يمتلك الكفاءة. كل الشخصيات العربية التي في هذه الرواية إما قتلة بدم بارد أو متطرفون دينيون أو فاحشو الثراء ولكنهم فاسدون أخلاقيا وقادة الفساد العالمي؛ ورجال الشرطة فاسدون أو غير كفؤين وبيروقراطيون أو أنهم تابعون من دون عقل لأي من هؤلاء الناس. بالإضافة إلى هذا، إن إضافة الشخصية التاريخية الواقعية لأبو نضال والمنظمة التي أوجدها بعد أن طرد من منظمة التحرير الفلسطينية هي محاولة لكسب المصداقية في كتابه حيث يمكن للعديد من القراء الذين لا يعرفون عن الأمر أن يعتبروها حقيقة تاريخية وليست مجرد نسخ روايات.

الرواية الثانية من تأليف براد ثور بعنوان التأثير الأجنبي ونشرت عام 2010 تستخدم الإرهابيين العرب ليس كوكلاء أحرار هذه المرة ولكن كدمى لمنظمة حكومية صينية تعمل على إضعاف الولايات المتحدة. يعتبر الصينيون أمريكا عدوهم الأكبر ولهذا فهم يسعون لزعزعة البلد من خلال استخدام المنظمات الإرهابية العربية مثل القاعدة للقيام بهجمات على الولايات المتحدة الأمريكية وأحيانا مع إرهابيين لا يعرفون حتى مع من يعملون في فترة ما. يوجد في هذا الكتاب أيضا المسؤول الفاسد في الحرس الوطني العراقي والانتحاري المتفجر الجزائري والمحاسب المغربي الممول لأنشطة إرهابية حيث تتجادل زوجته مع الشرطة «بطريقة عربية تقليدية» (ص. 412) عندما يأتون إلى بيتها، والمرأة الأوروبية التي تتعرض للتهديد من قبل

هارفاث الذي يخبرها بأنها إن لم تتعاون، «فسوف أقوم ببيعك لأمير سعودي منحرف غير عادي الذي سيقوم بتقييدك خارج خيمته في منتصف الصحراء عارية. سوف تكونين بين العرب والجمال حسناء الوحش البدوي» (ص. 256).

تم تصوير شخصية عربية جديدة في هذه الرواية حيث استخدمت في افتتاحية أحد مشاهد الكتاب - العرب كضحية. في الفصول القليلة الأولى من الكتاب، تكون شخصية سكوت هارفاث في مهمة لإنقاذ الأطفال الصغار بمن فيهم طفل عمره ثماني سنوات اسمه خضر، يكون قد أخذ رهينة في العنف الدائر في العراق ولكن هارفاث وقواته يصلون متأخرين جدا بعد وفاة العديد من الأطفال بمن فيهم خضر إما قبل أو أثناء عملية الإنقاذ.

يُدخل براد ثور في هذه الرواية أيضا معلومات حقيقية كي يجعل من روايته تبدو أكثر مصداقية. إنه يسمي بعض وكالات الإنقاذ التي تدعمها الشخصية الخيالية للمول المغربي في الكتاب وتشمل مؤسسة إنقاذ إسلامية ومنظمة الصحة العالمية وصندوق إنقاذ الأطفال الدولي التابع للأمم المتحدة والهيئة العليا للأمم المتحدة للاجئين. مستخدما صوت العالم بكل شيء، وهذه ميزة يمتلكها الكاتب القصصي، يستمر الكاتب قائلا إنه «لم يكن مصادفة أن أعظم حاضن للإرهاب والإسلام المتطرف كان في نفس أجزاء العالم الإسلامي حيث يركز عليها بشدة أي آر إف» (ص. 466). إنه يهمل التعليق على ملاحظته في أن العديد من تلك الأماكن حيث تعمل وكالات الإنقاذ وتكافح بالتحديد مع الإسلام المتطرف بسبب الفقر وقلة الفرص المنتشرة في تلك الأماكن حيث تقود وكالات الإنقاذ للعمل هناك منذ البداية. بالإضافة إلى هذا، إن تلك المنظمات الحقيقية في هذا السياق قد تشجع من يقرأ هذا النوع من الكتب على التردد في التبرع لوكالات الإنقاذ تلك بسبب ما يقرأونه في هذا العمل القصصي.

بالإضافة إلى ما ذكر، كتب التأثير الأجنبي بعد سبع سنوات من طريق القاتل الذي يبدو جليا فيه النمط الذي يصدر الأحكام ويضع المعايير الأخلاقية للكتابات بالمقارنة مع ما نجده في العمل السابق.

في أحد الأمثلة التي استخدمت فيها مجموعة من العمليات السريات، يكتب المؤلف: «من وجهة نظر العمليات، أحببت كاسي وفريقها البرقع. لقد سمحوا لأنفسهم الاختلاط مع المجتمع الإسلامي دون الانتباه لأنفسهم وكان بالإمكان أن تكون العديد من الملابس مكشوفة بينها. لقد كانوا في الواقع يوظفون أحد أهم الرموز البارزة في القمع الإسلامي ضد النساء كي يقتربوا ويلصقوها من الأشخاص السيئين وهذا كان مما يضيف إلى الهزل المضحك» (ص. 340).

جرت الإشارة سابقا ضمن محادثة بين ثلاث موظفي شرطة متخفين فيما يتعلق بالعرب والثقافة الإسلامية في الولايات المتحدة.

«هز ليفي رأسه. التصحيح السياسي سوف يؤدي إلى وفاة الحضارة الغربية».

«أمل أن تكون مخطئا ولكن دون شك إن أعداءنا يستخدمون التصحيح السياسي ضدنا».

أجاب ديفيدسون: «يمكنك أن تقول إن قتل الشرف في العالم الإسلامي يصبح وباء من جديد

في الولايات المتحدة ولكن هل تعتقد أن الإعلام ينشر عن ذلك؟ لا. إن ضرب الزوجة والأطفال على الرف ولكن الإعلام يتجاهل هذا أيضا. قل لي ما الخطأ في الثقافة الإسلامية وسوف يلصق بك فوراً مسمى عنصري. إنه يشبه تجنب الشاب الذي على ظهر تايتانيك الذي يقول إنه يرى الماء في الحاجر القادم» (ص. 270 - 71).

يشير هذان المقطعان المقتبسان من الكتاب إلى الثقافة الإسلامية وليس إلى العرب في حين جزء من القضية المتعلقة بصورة العرب في الأدب الشعبي الأمريكي إنه في معظم الحالات لا يكون هناك تمييز بين العرب والمسلمين. إنهم يفترضون أن كل العرب مسلمون ومسلمون متعصبون، وبذا فهم يتناوبون في ذكر المفردتين من دون تقدير لحقيقة الغالبية الدينية وعدم مراقبة ما يجري اليوم في الشرق الأوسط. بالإضافة إلى هذا، إن تقديم تعليقات اجتماعية أو أخلاقية على العرب أو الثقافة الإسلامية تبين مدى تأثير مثل تلك الروايات على الرأي العام وخاصة بالنسبة إلى الغرب الذين خبرتهم محدودة أو تكاد تكون معدومة عن العرب والإسلام أو الشرق الأوسط. كأدب شعبي، ليس على مؤلفي هذه الكتب أن يقدموا إشارات أو مواد مرجعية لكتابتهم وبإمكان القارئ المهتم أو غير المجبر أن يأخذ بسهولة هذه الملاحظات والتعليقات ويعتبرها صحيحة أو أنها تقييم صحيح عن الثقافة العربية والناس، وليست مجرد كلمات تتفوه بها شخصيات وهمية قصصية. بالإضافة إلى هذا، يمكن رؤية مثل تلك التعليقات والملاحظات على أنها محاولات للتأثير على الرأي العام فيما يتعلق بمعاملته للإرهابيين المزعومين في الولايات المتحدة، على سبيل المثال عندما يقول الكاتب:

«ظهرت أفعال إرهابية وارتكبت على التراب الأمريكي وجرى التعامل معها على إنها أفعال إجرامية وهذا ما كان يعتقد هارفات إنه خطأ فادح، فعندما لا تتعامل معها على إنها أفعال حرب، كانت حكومة الولايات المتحدة تدعو فقط للتصعيد وللمزيد من إراقة الدماء وبالتالي إلى خسارة المزيد من الأرواح. كان الجهاديون في حالة حرب مع أمريكا ولكن الساسة الأمريكيين رفضوا الذهاب إلى الحرب معهم. لقد رأوا فيهم مجرمين وادعين يجب محاكمتهم وإعطائهم كل المزايا حسب نظام القانون الأمريكي إلا أن وزارة الدفاع رأت الأمر بطريقة مختلفة» (ص. 467). يمكن بسهولة الخلط بين التعليقات السياسية الصادرة من خلال أفكار وكلمات الشخصيات القصصية في هذا النوع من الأدب وبين الحقائق التاريخية والسياسية لأن «مؤلفي القصص غير ملزمين بذكر أي أدلة» على البيانات والتعليقات التي يطلقونها. إن أقل شريحة من القراء العنصريين الذين يستخدمون تلك الكتب كأساس لفهمهم للعرب والثقافة الإسلامية يقيدون فهمهم فقط بالحبكات الإرهابية وبالكراهة للغرب من دون أن يستمعوا مطلقاً لوجهة النظر الأخرى. العمل الأخير الذي درسته ضمن مشروعي هو العمل البريطاني من تأليف كريس ريان الذي يكتب تقريبا بنفس الأسلوب كمثال براد ثور. لقد كتب ريان العديد من الكتب في هذا المجال وتشمل أسامة الذي نشر عام 2012. إن الشخصية الرئيسية وهي الضابط جو مانزفيلد في عمليات القوات الجوية الخاصة الذي يشهد نهاية أسامة بن لادن في مجمع آبوت آباد بباكستان عام 2011 ولكنه يرى حقيبتين لجثتين تخرجان خارج المبنى بدلا من واحدة فقط. هنا يبدأ

الغموض والمحاولات لقتل جو وأسرته وأصدقائه بسبب ما رآه. بالإضافة إلى ذلك، لقد كان جو في الحقل لمدة طويلة وكان يعاني بوضوح من أعراض متلازمة الضغط النفسي ما بعد الصدمة (بي تي إس دي) ولكنه لا يرغب بتلقي العلاج لحالته. وفي سياق الأحداث، يقتل كل من صديقه ووالدها وصديق عمر جو ويعاني ابنه من الصدمة التي تلي اختطافه وضربه ومشاهدته لحالات وفاة الآخرين ويقتل العديد من اللاعبين الآخرين الثانويين أو يتعرضون لإصابات أيضا.

تشبه رواية الجاسوسية البريطانية للتشويق التقني كثيرا هذه القصة وتجذب نفس الشريحة من القراء مثل منافسها الأمريكي. بطلا الرواية عسكريان يعملان خارج النظام ولكن لأسباب مختلفة، وتكون لديهم مختلف أنواع الأسلحة الحديثة تحت تصرفهما لمقاتلة الأشخاص الفاسدين. إن الطريقة الأخلاقية السائدة في أعمال ثور ليست جزءا من رواية أسامة ولكن الأنماط والفرضيات المتعلقة بالعرب تتشابه إلى حد كبير بين المؤلفين. يطلق الكتاب أيضا بعض الملاحظات المهمة المتعلقة بالمواقف البريطانية تجاه العسكرية الأمريكية ولكن هذا محور نقاش ليوم آخر.

الشخصية العربية الرئيسية في هذه الرواية هي فعلا لرجل سيئ، عراقي اسمه محمود أشكاني يقتل الناس المسنين ويضرب الأطفال ويستأجر رجالا بملطجية لقتل أناس آخرين ويتجاوز وكالة الاستخبارات المركزية حين يخبئ قنابل في عبوات الشامبو التي تباع في الصيدليات داخل أمن المطار ويقدم صواني داخل عربات الطعام بالطائرات المسافرة في الولايات المتحدة وبريطانيا العظمى. ليس لدى الشخصية صفات وفاء ولكن تم تصويرها على أنها شر خالص حيث يبدو كإنسان خارق بعزلته وتركيزه العقلي على شيء واحد فقط وهو مشاريعه الشائنة. هناك العديد من الشخصيات الأخرى المذكورة بأسماء عربية من دون ذكر جنسياتهم وكلهم مشتركون في أعمال إرهابية مع أشكاني كجزء من شبكة القاعدة كي ينتقموا من وفاة ابن لادن أو متفجرين أبرياء في المكان الخاطئ ينتهي بهم الحال بالتعرض لأضرار مباشرة في الهجمات على معسكر في باكستان. سواء كانت الأمثلة بريطانية أو أمريكية، إن تمثيل الشخصيات العربية بأن ليس لديها أي صفات إيجابية أو خيرة في هذه الروايات، يجعل من الأسهل تخليد فكرة الحرب الغربية على الإرهاب بأن يروا كل العرب كأعداء محتملين وليسوا أشخاصا أو كائنات بشرية. إن جعل العدو كالشيطان عبارة عن خدعة قديمة لاتزال مستخدمة في يومنا هذا.

إذا رجعنا إلى الوراء إلى صورة العرب في الكتب التي بينتها هذه الدراسة، يتوضح لدينا الافتقار إلى الصورة الإيجابية للشخصية العربية. ببير الصهر المسيحي اللبناني في رواية إيريك جونج، الخوف من الطيران، هو فاجر يحاول إغراء الأخوات الثلاث لزوجه ويتجول في المكان وهو يقول الشعر العربي لأسرته التي يأكلها الفقر. وفي الرواية الأولى للمؤلف براد ثور، طريق القاتل، إدارة نضال غنية جدا وامرأة مثقفة تماما تسافر كثيرا حول العالم وتقتل الناس في اليوم الأول وتضحك قرب البركة في ثياب السباحة في أحد الفنادق الفاخرة على البحر المتوسط في اليوم التالي، وكل هذا وهي تتلاعب بالتعصب الديني لأخيها وهوسه بالنساء

الأجنيبيات إلى أقصى حدّ. وفي رواية كريس ريان، أسامة، الشخص العربي السيئ هو متعصب ديني حسب حقه الخاص يقتل العديد من الأشخاص ويوظف قاتلا بنفس عقليته لقتل مزيد من الناس ويأخذ طفلا عمره عشر سنوات كرهينة وهو يتجول وفي يده نسخة من القرآن دائما في جيب معطفه بحيث يمكنه أن يحل شفرة الرسائل المشفرة التي ترسل إليه من قبل شركائه المتآمرين في أماكن مختلفة من العالم وهو في نفس الوقت يخون وكالة الاستخبارات الأمريكية.

إن الفرضيات والمواقف السائدة في هذه الروايات تجاه منطقة الشرق الأوسط هي أن المنطقة شر حتمي فيما يتعلق بالنفط والأمن القومي. لم يتطرقوا أبدا إلى ذكر أي جوانب إيجابية عن الناس العرب أو عن ثقافتهم. وحسب التعريف، إن القراء الذين يختارون الرواية السياسية أو رواية التشويق التقني يهتمون بالأحداث السياسية والحالية ولكن مع وجود القصص التي «تعتمد بشدة على سيناريوهات ذات خلفية مسبقة وحقائق خارج سياقها... إن هذه الروايات «الثقافية» لا تقدم للقارئ معلومات نقدية جديدة عن الفهم الأعمق للعالم. في الواقع، إنهم يؤسسون وجهات نظر محدودة عن تصنيف المناطق والناس الأجانب»، بمن فيهم العرب والثقافة العربية⁽²⁾.

بغض النظر عن الأسلوب، إن كتاب الأدب الشعبي سواء منه العاطفي أو الغربي أو التشويق التقني سوف يكتبون ما يباع والعناوين المتعلقة بالشرق الأوسط - السلبية منها التي لها علاقة بالحرب والعنف والإرهاب واضطهاد المرأة، إلخ - هي بشكل عام كل ما سبق للأمريكيين أن سمعوه عن الشرق الأوسط على الإطلاق، وهذا ما يتوقع قراء مثل هذه الكتب أن يجدوه. لا يتجه معظم الناس لقراءة روايات الجاسوسية لإحباط الأنماط التي اعتادوا عليها أو لتقديمها مع معضلات أخلاقية. سواء كانت من حقبة الحرب الباردة أو من يومنا هذا، إن معظم هذه الكتب بسيطة بالأسود والأبيض، والشر مقابل الخير، وكل النهايات المفككة تصل إلى الحبكة في النهاية ويربح «الناس الأخيار» (أي الغربيون). هذا هو النمط الذي يحبه القارئ الشعبي الغربي ويتوقع أن يراه وهو ينهي الكتاب وهو يشعر وكأن العالم يعود للأمان من جديد. تكمن المشكلة في أن البعض قد يقرأ مثل هذه الكتب التي تكون مصممة للتسلية ويعتقدون أنهم يفهمون الشرق الأوسط وهم مصانون بالمحافظة على الأنماط والمحابة التي تعرض غالبا في وسائل الإعلام الغربية كل يوم، فيجعلون القارئ العادي لروايات الجاسوسية يعتقد إنه/ إنها تعرف أو تفهم الشرق الأوسط أو العرب أو الإسلام. تماما كما هي الحال في أفلام هوليوود والأشكال الأخرى من أفلام التسلية الشعبية، إن الصورة التي تُعرض إلى العالم عن العرب والشخصيات العربية في الأدب الشعبي الأمريكي تكون غالبا تصويرا غير صادق أو غير أمين عن منطقة الشرق الأوسط بتاريخه الغني جدا وتنوعه وتعقيداته.

قائمة المراجع:

نارمين الفراء: «العرب والإعلام»، جريدة النفسية الإعلامية 1:2 (1996)، 1 - 9. تمت إعادتها في 13 نوفمبر، 2014 من الموقع:

<http://web.calstatela.edu/faculty/sfisco/Arabs.html>.

آن فين، إنجيبيرغ هويستري، إي آل، إدز، قصص لا تنتهي، باتجاه الرواية النقدية. برينستون، إن جيه، جامعة برينستون للإعلام، 1992.
جيرارد جانيت، الأدب والأسلوب. ما بعد كاثرين بورتر. إيثاكا، نيويورك: جامعة كورنيل للصحافة، 1993.
الحديث القصصي، المقال كأسلوب. ما بعد جين إي لوين. إيثاكا، نيويورك: جامعة كورنيل للصحافة، 1980.
إيريك جونج: الخوف من الطيران. نيويورك: شركة هولت، رينهارت ووينستون، 1973.
ميكا مالينين: «توم كلانكي والاستشراق، العرب والمسلمون في الرواية المعاصرة للتشويق التقني» (أطروحة ماجستير، جامعة جيفاسكيلا، فنلندا، 2006).
ياسر خميس رجب: إساءة تمثيل العرب في الإعلام الغربي، «التبصر في ديناميكيات اللغة والثقافة الإنجليزية»، جامعة بريسوف (2005): 301 - 326. أعيدت في 13 نوفمبر، 2014 من الموقع www.academia.edu/216214/Misrepresentation_of_the_Arabs_in_the_western_Media.
دريس رضواني: «تمثيل العرب والمسلمين في الإعلام الغربي»، روتا (جامعة ريفيستا دو تريبالاس أكاديمية) 3 (2011): 9 - 1.

كريس ريان: أوبوما. لندن، إنجلترا: هودر وستراوتون المحدودة، 2012.
إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية. نيويورك، شركة راندوم هاوس، 1993.
ريفا س. سيمون: الشرق الأوسط في أدب الجريمة، الغموض، روايات الجاسوسية، والتشويق التقني من 1916 إلى 1980، نيويورك: شركة ليليان باربر الصحافية، 1989.
براد ثور: التأثير الأجنبي. نيويورك، كتب صغيرة، 2010.
طريق القاتل. نيويورك، كتب صغيرة، 2003.
جون ج. ورماني: «أبو نضال: شخص التغيير، عميل حر للإرهاب أيه.كيه.أيه» دراسات أمنية عالمية 1:4 (2013)، 57 - 69.

(1) ريفا س. سيمون، الشرق الأوسط في قصص الجريمة، الأسرار، روايات الجاسوسية والتشويق من 1916 إلى 1980، نيويورك: صحيفة ليليان باربر، مؤسسة، 1989، 52.
(2) ميكا مالينين، «توم كلانكي والاستشراق، العرب والمسلمون في الرواية المعاصرة للتشويق التقني» (أطروحة ماجستير، جامعة جيفاسكيلا، فنلندا، 2006)، 151. على الرغم من أن التعليقات السابقة مكتوبة في سياق روايات توم كلانكي، تقع روايات براد ثور وكريس ريان في نفس الأسلوب ويمكن وصفها بسهولة بنفس طريقة وصف أسلوب توم كلانكي.

البحث الثالث

صورة العربي في الرواية الغربية

(*)
د. خيرى دومة



د. خيرى محمد عبدالحميد دومة

- أستاذ بقسم اللغة العربية، كلية الآداب - جامعة القاهرة، مدير مركز جامعة القاهرة للغة والثقافة العربية.

المؤهلات العلمية

- الدكتوراه في الآداب، كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٩٦ (بمرتبة الشرف الأولى).

أهم خبرات العمل

- أستاذ زائر بجامعة أوساكا للدراسات الأجنبية، اليابان.
- مساعد مدير المركز القومي للترجمة، وزارة الثقافة، القاهرة (٢٠١١ - ٢٠١٣).
- مدير مركز جامعة القاهرة للغة والثقافة العربية.

الإصدارات

- «كتابة تجريبية لسيرة قرية مصرية».
- «حلقة القصص القصيرة: نوع أدبي مراوغ ومتجدد».
- «نهضة جديدة ومجمع جديد».
- «النحو من خلال النصوص».
- «محمود درويش وصاحبه في مكان البُعد».
- «القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد».

الترجمات المنشورة

- عدنان حيدر: «معلقة امرئ القيس - بنيتها ومعناها».
- جولدمان وآخرون: «القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة».
- ميريام كوك: يحيى حقي، تشريح مفكر مصري.
- بيتر شتاينر: المدرسة الشكلانية الروسية.

صورة العربي في الرواية الغربية

البشرُ جميعا - في الماضي والحاضر، في الشرق وفي الغرب، مسلمين ويهودا ومسيحيين... - أسرى لصور نمطية⁽¹⁾ يصنعونها في أذهانهم للآخرين، وهي صور يصنعها عدم المعرفة أحيانا، وتصنعها المعرفة الواعية أحيانا، وربما المعرفة الدعائية الموجهة أحيانا أخرى، لكن هذا كله يتحول بالتدريج إلى أساطير راسخة في الوعي الجمعي، لا تقبل النقاش أو التغيير. لا تقوم صناعة هذه الصور النمطية على علم أو معرفة بالآخر، بقدر ما تقوم على خيال تغذية الفنون والآداب الشعبية والشائعة. ولا يقوم على صناعة هذه الصورة علماء أو باحثون، بقدر ما يقوم عليها رواة يملكون الوسائل للوصول إلى القلوب والعقول، وإن اختلف مسمى هؤلاء الرواة من زمن إلى زمن، من رواة التروبادور وأغنية رولان في العصور الوسطى، إلى صناع الأفلام في هوليوود القرن العشرين.

والصورة الذهنية التي صنعها العرب والغربيون أحدهما للآخر صورة مركبة، ومتعددة الوجوده إلى أبعد حد. إنها نتاج لتراكم طبقات مستمرة من العلاقات التاريخية والجغرافية والسياسية والعسكرية والثقافية بين الطرفين، منذ العصور الوسطى الأوروبية المسيحية زمن الحروب الصليبية على المشرق العربي والإسلامي وما بعدها، حيث ترسخت صورة العربي والمسلم «الكافر»، «الشهواني»، «البدائي»، «الخامل»، «النخاس»، حتى أحداث الحادي عشر من سبتمبر في بداية القرن الحادي والعشرين، وما أعقبها من شرازم وجماعات تتشق عنها الأرض، حيث ترسخت صورة العربي «أصوليا»، «إرهابيا» «شهوانيا»، «مصاصا للدماء».

لصورة «العربي» في أذهان الغربيين - على اختلافهم - وجوه متعددة، تتداعى وتتجاوب لتصنع صورة لـ «آخر» غريب، وهي صورة سلبية في مجملها، برغم كل المحاولات التي لم تقطع لزركشتها بجوانب إيجابية. العربي شرقي طبعاً، ومسلم في الغالب، وملون أيضاً. الخلاصة أن صورة العربي في أذهان عامة الغربيين، تتداخل تداخلا يكاد يكون تاماً مع صورة المسلم خصوصاً، ومع صورة المشرقي عموماً. والحقيقة أن العلاقة بين العربي والمسلم علاقة تاريخية ثابتة، وليست مجرد تصور خاطئ في أذهان العالم؛ فالقرآن الكريم، كتاب المسلمين المقدس، مقترن باللغة العربية، ونبههم محمد (صلى الله عليه وسلم) رجل عربي تعرض للهجوم المشين في مراحل مختلفة من العلاقة مع الغرب، بحيث ترسخت صورته في أذهانهم رمزا للوثنية والكذب والشهوانية. وقد تأكدت العلاقة في أذهان الغربيين بين العرب والمسلمين، من خلال الصراعات التاريخية المتتالية بين الطرفين، بحيث لم يعد من الممكن أن تدرس صورة العربي دون أن تدرس صورة المسلم.

2

في العام التالي لصدور كتابه «الاستشراق»، كتب إدوارد سعيد يقول: «منذ نهاية القرن الثامن عشر على الأقل، حتى يومنا هذا، كان يسيطر على العلاقات الغربية بالإسلام نمط من التفكير

مازال في الإمكان تسميته تفكيراً «استشراقياً». والأساس العام للفكر الاستشراقي هو جغرافيا تخيلية تقسم العالم إلى قسمين غير متساويين: القسم الأوسع و«المختلف» يسمى الشرق the Orient، والقسم الآخر - المعروف أيضاً باسم «عالمنا» - يسمى the Occident أو الغرب. وتقسيم كهذا يحدث دائماً حين يفكر مجتمع أو ثقافة ما، في مجتمع أو ثقافة أخرى، مختلفة عنه، ولكن المثير أنه حتى حين يُنظر إلى الشرق باطراد على أنه القسم الأضعف من العالم، فإنه يُعطى على الدوام حجماً واحتمالية قوة أكبر من الغرب»⁽²⁾.

كان سعيد قد بذل جهوداً مضيئة في كتابه، لشرح كيف أن تناولات الغربيين للشرق والعرب والمسلمين، إنما تقوم في جوهرها على خيال قصصي (a fiction). كما ميز بين لونين من النظر إلى الشرق: يسميهما الاستشراق الكامن، والاستشراق السافر⁽³⁾. وأعطى الأهمية كلها للون الأول من النظر، أي الاستشراق الكامن؛ لأنه في نظره يمثل الأرضية العامة الثابتة اللاواعية التي ينطلق منها كل نظر غربي جديد إلى الشرق، حيث تترسخ للشرق صورة، ذات خصائص ثابتة، صورة تتمتع بـ «الإجماع، والاستقرار، والاستمرار» كما يقول. أما اللون الثاني، أي الاستشراق السافر، فيتألف مما كتبه الدارسون الغربيون وما عبروا عنه من آراء متنوعة عن المجتمع الشرقي، بلغاته وآدابه وتاريخه.. وما إلى ذلك. وفي هذا اللون المباشر من الاستشراق، تقع تغيرات كثيرة في النظر إلى الشرق، بما يمكن أن يضيف رتوشاً على الصورة الراسخة الكامنة اللاواعية.

وفي كل شكل من أشكال الكتابة الغربية عن الشرق عبر تاريخ العلاقة بينهما، تجلى هذان النوعان من النظر. كان اللون السافر الموجه المعلن، الدعائي أحياناً، يحتل المقدمة ويحظى بالاهتمام، بينما يتوارى اللون الكامن، ولا يهتم به أحد، وهو يلعب الدور الأخطر في تشكيل الصورة. غير أن هذا اللون الكامن نفسه لم يُخلق من عدم، وإنما صنعه تراكم الكتابات من اللون المعلن الموجه، عبر مراحل مختلفة من التاريخ، وعلى يد كتاب ورحالة وأدباء ورسامين وسياسيين، بما أفضى في النهاية إلى ترسيخ صورة للعربي/الشرقي/المسلم، بدت بديهية ومستمرة، بحيث تبدأ منها كل كتابة جديدة.

3

فنون كثيرة عبر تاريخ العلاقة بين الطرفين، لعبت أدواراً متفاوتة في رسم صورة العربي وترسيخها، بدءاً بالصورة العدوانية المظلمة التي رسمتها الدراما الشعبية الأوروبية في العصور الوسطى للمسلمين الكفار ونبههم العربي الشرير، ومروراً بكتابات الرحالة والمغامرين والأدباء والسياسيين ممن زاروا بلاد الشرق، وهي الكتابات التي احتلت مكاناً بارزاً في تصوير هذه البلاد وأهلها⁽⁴⁾، وتقديمتها للقارئ وللحكومات في الغرب منذ القرن السادس عشر إلى اليوم، أي منذ المرحلة التي أحاطت بهزيمة المسلمين الأتراك في شرق أوروبا، وهزيمة المسلمين وطردهم من الأندلس بعد ما يزيد على سبعة قرون من الازدهار والإبداع في غرب أوروبا، وصولاً في النهاية إلى وسائل الإعلام في عصرنا، عصر صناعة الصورة، خصوصاً السينما التي لعبت الدور الأكبر

في رسم الصورة الحديثة الشائنة وترسيخها في أذهان الجميع⁽⁵⁾. أضف إلى ذلك ما قدمته فنون الأدب الشعبي والفنون الشائعة من صورة غرائبية مثيرة استقرت في الأذهان، منذ «أنشودة رولان» و«أنشودة أنطاكية» في العصور الوسطى، حتى القصص البوليسي وفنون الكارتون وألعاب الفيديو اليوم.

وقد كتب الكثير من الدراسات عن دور هذه الفنون والكتابات المختلفة في رسم صورة العربي/ الشرقي/ المسلم في أذهان الغربيين، وعن تبلور هذه الصورة سواء في إطار العداء والصراع القائم على التخوم بين أوروبا والعالم الإسلامي في العصور الوسطى، أو في إطار لعبة الاستعمار الأوروبي التي بدأت منذ وقت مبكر في استكشاف هذه المنطقة، وفي تشويه مقصود لصورة أهلها تمهيدا للسيطرة عليها.

4

ومع أهمية ذلك كله، واتصاله الوثيق بصورة العربي التي نراها اليوم في الرواية الغربية، فإن هذا الورقة الموجزة لا تريد أن تدخل في تفاصيل هذه العلاقات التاريخية المركبة، ولا الفنون المختلفة التي ساهمت في رسم الصورة وترسيخها عبر التاريخ. هذا أمر قدمته دراسات سابقة مستفيضة بلغات مختلفة، ربما يستغرق مجرد عرضها كتباً وليس ورقة بحثية. إنما تريد هذه الورقة أن تحصر عملها في فن واحد رئيسي هو «الرواية»، وأن تستكشف بشكل مبدئي إلى أي مدى لعبت «الرواية» الغربية دوراً في ترسيخ هذه الصورة للعربي في أذهان القراء الغربيين، وأن تتخذ نموذجاً للدرس عدداً محدوداً من الروايات المعاصرة الكثيرة المكتوبة بلغات أوروبية مختلفة.

5

منذ نشأتها في أحضان الرأسمالية الغربية الناهضة، كانت الرواية الأوروبية معنية بتقديم مسح للمجتمع الأوروبي وتصوير صراعاته وقيمه، لكنها كانت معنية أيضاً وفي الوقت نفسه، باكتشاف العالم على الجانب الآخر، وتقديم صورة قصصية عنه، وقد بدا عالم الآخر بالنسبة للروايات الغربية الأولى، عالماً غرائبياً مجهولاً بدائياً يخلقه الخيال الشعبي، وينتظر الاكتشاف والتتوير والسيطرة. ويكفي أن ينظر المرء في اثنتين من هذه الروايات الأولى الشهيرة، مثل «دون كيخوته» لميجيل دي ثربانتس، و«روبنسون كروزو» لدانيال ديفو.

لم يكن العرب بالطبع هم موضوع الرواية الأولى أو الثانية، لكن ذكرهم حاضر وإن جاء على نحو عام وعارض، في صورة شخصيات ثانوية جداً في العالم العريض لهاتين الروايتين، ويرتبط ذكر هذه الشخصيات في الرواية الأولى عادة بالسحر والغرابة والكفر على تخوم الصراع مع العالم الإسلامي سواء في الجانب الغربي حيث «المغاربة»، أو على الجانب الشرقي حيث «الأتراك»، والاسمان كانا يرادفان العربي والمسلم في الذهنية الأوروبية. من ذلك مثلاً المغربي أو «العربي المسحور» (enchanted Moor) الذي يكتشف دون كيخوته أنه حارس الكنز في

القصر، ويرد ذكره بهذا الوصف الأسطوري الثابت «العربي المسحور» أكثر من خمس مرات في الصفحة نفسها من الفصل السابع عشر من الجزء الأول من «دون كيخوته»، وكأنه صورة ثابتة وجاهزة للاستخدام في ذهنية القارئ. أضف إلى ذلك صورة المغاربة أو العرب الأربعمئة الذين يتحدث سانشو عن تعذيبهم إياه بصورة مريضة... وفي الفصل التالي من الرواية نسمع في خيالات دون كيخوته وفي حوار مع سانشو عن أليفانفارون (أو علي الفياش كما يسميه عبد الرحمن بدوي في ترجمته)، وهو ملك كافر وثني، مغرم بابنة عدوه بنتابولين، المسيحية الجميلة التي يرفض والدها تزويجها له حتى يتخلى عن شرع نبيه المزيف محمد ويعتق المسيحية⁽⁶⁾.

ومن ذلك أيضا «قصة الأسير المسيحي في أرض الجزائر» التي تستغرق ثلاثة فصول متتالية من الجزء الأول (39-41)، وتعكس جانبا من تجربة ثرانتس نفسه في الأسر. وإذا خرجنا عن قصة الأسير بحثا عن صور الإسلام والمسلمين في رواية «ضون كيخوطي» الرحبة - كما يقول محمد أنقار - فإننا «سنلمس أن كل ما في مظاهر الحياة من شذوذ ومظاهر التغريب والعداء والشر والخيانة والغدر، يمكن أن نعثر لها عن مقابل أو سند في أعراف المسلمين وسلوكهم وتقاليدهم التي يعتبرها الإسباني مخزنا لأوصاف الغموض والشذوذ والقدارة». المسلمون والعرب، عكس المسيحيين والإسبان، ليس لهم حضور حقيقي حي في الرواية، وإنما هو ذلك الحضور المسحور، الذي هو «صدى في الذاكرة الشعبية أو في الكتب، لكنه ليس أبدا ندا. إنه - حتى على مستوى جمالية السرد - شخصية مجهضة»⁽⁷⁾.

أما في الرواية الثانية «روبنسون كروزو» فنلتقي بشخصية ثانوية بارزة في الرواية، هي شخصية «جمعة»، حيث يخبرنا الراوي المتكلم روبنسون كروزو عن هذا الشخص الذي أنقذه من أهله الهمج البرابرة (Barbarous savages)، واتخذة خادما مطيعا، بعد أن أخرجه من عالم يشبه عالم الحيوان، وعلمه اللغة (الإنجليزية) والدين (المسيحي)، ودفعه إلى التخلي عن الحياة البرية وأكل لحوم البشر. ورغم أن روبنسون يقول بأنه إنما سماه «جمعة»، لأنه عثر عليه في يوم جمعة، ورغم أنه يتخيل موقع جزيرته الغربية على الخريطة بعيدا عن بلاد العرب والمسلمين، فإن الأمر لا يبدو مصادفة، لأن جمعة يمثل صورة ثابتة في الذهنية الأوروبية للآخرين الأعداء الرابضين على الشاطئ الآخر المجهول، مهما يكن اسمهم، همجا أو عربا أو برابرة أو مغاربة أو كاريبيين، أولئك المجهولون الذين يجب استكشافهم وتعليمهم الحياة المتحضرة، والأخذ بيدهم إلى الله وإلى دين المسيح كما فعل روبنسون مع جمعة.

6

زار كثير من الدارسين والفنانين والأدباء والمغامرين الأوروبيين بلاد الشرق العربية الإسلامية، تدفعهم الرغبة في الاكتشاف والمعرفة لعالم الشرق الغامض المجهول المثير، وكتبوا ما رأوه وقرأوه وتخلوه في صورة دراسات ورحلات وتقارير وأشعار وروايات ورسائل، وحاول بعضهم أن يقدم العرب بشرا حقيقيين لهم عالمهم، بل حاول أن يدرس التاريخ العربي والحضارة الإسلامية وما قدمته لحضارة العالم من آداب وفنون، غير أن قرونا من المعرفة الفعلية عن قرب، والكتابات

المتنوعة عن الشرق والعرب والمسلمين، وتطور وسائل الاتصال، لم تزحزح الصورة الكامنة الراسخة للعربي المسلم في أذهان عامة الأوروبيين، بقدر ما جدتها وزادتها رسوخا. لم يستطع الوصف «العلمي» للإسلام والمسلمين طوال هذه القرون، أن يوقف تقدم التصور «الشعبي»⁽⁸⁾ للثقافة الإسلامية في أذهان عامة الغربيين، وإنما زاده رسوخا. ويكفي أن ينظر المرء اليوم، فيما تتناقله وسائل الإعلام المختلفة من صور وفيديوهات للقاعدة، ولداesh، ولأنصار بيت المقدس، ولخيّمات اللاجئين، وسبايا جهاد النكاح... إلخ، ليتصور أي إنسان يمكن أن يكون العربي المسلم في ذهن عامة الغربيين.

7

جوهريا، لم تتغير هذه الصورة الشعبية الكامنة للعربي/ المسلم/ الشرقي في الرواية الغربية الحديثة والمعاصرة، وإن تغيرت أشكال الرواية بالطبع، وأساليبها في النظر إلى العالم وصياغته. هناك أولا شخصيات ثانوية من العرب تأتي هنا وهناك في كثير من الروايات الغربية التي تصدر سنويا. ومع أنها إشارات عابرة يصعب الإحاطة بها وتحتاج إلى بحث مختلف، فإنها تعبر أحسن تعبير عن هذه الصورة النمطية المستقرة للعربي، يجدها الكاتب جاهزة في الذاكرة الجمعية لقرائه، ويرميها في جملة واحدة عابرة، من دون حاجة إلى تفصيل أو تفسير، تماما كما سمعنا عن «العربي المسحور» في رواية ثربانتس.

هناك بعد ذلك نوعان من الروايات التي تتخذ من شخصية العربي المسلم موضوعا محوريا لها: أولهما - وهو الأخطر - يمثل امتدادا للدور الذي لعبه القصص الشعبي الأوروبي في العصور الوسطى وتصوره عن العرب والمسلمين، ولكنه هنا مصحوب بتوجيه سياسي دعائي فج، أعني ذلك النوع من قصص التسلية البوليسي، وقصص الجاسوسية⁽⁹⁾، التي تثير بأغلفتها وتوابلها وحبكتها وعالمها كله، طائفة واسعة جدا من القراء الصغار حول العالم، وترسخ مرة أخرى صورة للعربي والمسلم، يصعب على الدراسات الجادة المعقدة تغييرها، ناهيك عن الروايات.

أما النوع الثاني من الروايات، فهو ذلك الذي يكتبه روائيون مشهورون لهم مكانتهم، وحاصلون على جوائز كبرى، وينطلقون من احترام للرواية فنا يصور العالم وتعميداته، والشخصيات وصراعاتها الداخلية. وهؤلاء يواجهون مأزقا مع صورة العربي الراسخة المهيمنة على عقول قرائهم، وربما على عقولهم هم أيضا، وهي الصورة المسطحة التي لا تتواءم مع طبيعة رسم الشخصيات الروائية وصراعاتها الداخلية. وذلك ما قد يترك آثاره في النهاية على أساليب رواياتهم وبنائها.

8

تتنوع الرواية الغربية الحديثة والمعاصرة، التي تتخذ من العربي المسلم موضوعا، وفقا لمعايير مختلفة؛ فبعض الروايات يعتمد حبكة الرحلة⁽¹⁰⁾، وهذا هو النوع الغالب؛ إذ يمثل امتدادا لرحلات الأوروبيين إلى المشرق التي لعبت الدور الأكبر في رسم صورة العربي، وبعضها يتخذ شكل رواية تاريخية⁽¹¹⁾، وبعضها يتخذ شكل رسائل أو يوميات أو شهادة⁽¹²⁾... إلخ. بعضها تدور أحداثه

على أرض العرب والمسلمين، وكان نتيجة تفاعل طويل معهم، وربما دراسة شبه أنثربولوجية⁽¹³⁾، وبعضها تدور أحداثه في الغرب ولا يعكس معرفة أصيلة بهم، وإنما كتب للمشاركة في اتجاه عام ناشئ، وكأنه رواية مناسبات⁽¹⁴⁾. بعضها كتبه كتاب ينتمون إلى جاليات أجنبية أو محتلين عاشوا زمنا في العالم العربي⁽¹⁵⁾، وبعضها كتبه كتاب عرب (مسلمين ومسيحيين) هاجروا إلى الغرب، وأصبحوا جزءا منه، وكتبوا تجربتهم بعيون الغرب وبلغته⁽¹⁶⁾، وبعضها كتبه كتاب غربيون لا تربطهم أي صلة مباشرة بالعرب أو الشرق. ووسط هذا التنوع الهائل فيما يُكتب عن العرب والمسلمين اليوم من روايات، تعكس صورتهم لدى الغربيين، لا يمكن في إطار هذه الورقة المحدودة أن نستعرض كل ما كتب من روايات، وبلغات مختلفة، بعضها فقط مترجم إلى العربية. بدلا من ذلك الاستعراض المستحيل، سأتوقف وقفة أطول عند نصين اثنين من نصوص الرواية الغربية، يعكسان في رأيي مشكلة الرواية نوعا أدبيا مع الصور النمطية المستقرة عموما. وهما روايتا «الإرهابي» للكاتب الأمريكي المعروف جون أبدايك، الحاصل على جائزة بوليتزر، ورواية «أصوات مراکش» للكاتب البلغاري الأصل الألماني اللغة إلياس كانييتي، الحاصل على جائزة نوبل في العام 1981.

9

جون أبدايك، روائي أمريكي، وشاعر، وكاتب قصة قصيرة، وناقد فني. ولد في 18 مارس 1932 في مدينة بنسلفانيا لأب وأم يهوديين، وتوفي في 27 يناير 2009، صدرت روايته «إرهابي» في الولايات المتحدة في العام 2006، ثم صدرت ترجمتها إلى العربية في القاهرة العام 2009. وهي العمل الثاني والعشرون ضمن قائمة أعماله. وتدور الرواية باختصار حول مراهق أمريكي عربي مسلم اسمه أحمد ع شماوي مولوي، والعوامل المختلفة - في مجتمعه، وفي معتقداته الدينية، وفي علاقته مع العالم المحيط - التي ملأته بالحقد واليأس وحولته في النهاية إلى «إرهابي».

أبدايك كاتب أمريكي معروف، لكن من الصعب أن يُعد بين كتاب الصف الأول لفن الرواية في أمريكا، وإن احتل مكانا مرموقا بين كتاب القصة القصيرة الأمريكيين المعاصرين. وحين وقعت أحداث الحادي عشر من سبتمبر، كان أبدايك يعمل على كتابة رواية، لكنه توقف فورا عن كتابتها، ووجد نفسه كما يقول مدفوعا إلى كتابة هذه الرواية، باعتبار أن موضوع الإرهاب كان قد فرض نفسه على الأمريكيين وعلى الغربيين عموما، ودفعهم إلى التفكير من جديد في دوافع هؤلاء العرب المسلمين. يقول: «أردت ابتكار شخصية إرهابي ولد في بلد غربي، وعرض جوانب من شخصيته، لتوضيح ما يحمله على التحول إلى قنبلة بشرية... أردت أن أجاري الأحداث وأتسق مع عالم اليوم، والإرهاب كما تعرفون يفرض نفسه على حياتنا. وأظن أن تناولتي للموضوع في هذه الرواية سيكون مختلفا؛ فقد سعت إلى فهم الأمر من خلال وجهة نظر الإرهابي نفسه، وسعت إلى تقديمه على أنه شخصية متورطة إلى حد بعيد»⁽¹⁷⁾.

والرواية تحكي بإيجاز عن مراهق عربي أمريكي مسلم، وعن الظروف المختلفة التي كان يمكن

أن تقوده إلى كراهية مواطنيه الأمريكيين، وممارسة الإرهاب ضدهم، لولا أن قيض الله له من يقنعه بالتخلي عن فكرة تفجير نفسه في أحد المواقع.

تبدأ الرواية، ومنذ السطر الأول، بالراوي متقمصا وجهة نظر أحمد الشاب المراهق الغض النقي، في مدرسته الثانوية يتحدث إلى نفسه، معلنا عن غضبه وسخطه على المجتمع الأمريكي المحيط، من الطلاب والطالبات والمعلمين: «هؤلاء الشياطين يريدون أن يبعدوني عن إلهي»⁽¹⁸⁾؛ فالبنات يستعرضن أجسادهن الناعمة، وشعورهن المسدلة، وبطونهن العارية التي تكشف عن السرة والوشم، أما الشباب المراهقون فيمشون مختالين وكأنهم قد ملكوا العالم. مونولوج موجز يتخيل الروائي أنه يدور في عقل هذا الشاب المسلم الصغير، حول الحياة التي يعيشها الشباب الأمريكي، ممثلة في طلاب يتسكعون في ممرات مدرسته الثانوية. وهو يشتبك في عراك مع ولد أكبر منه اسمه تيلينول يعتقد أن أحمد معجب بصديقته جورلين، بينما أحمد الذي تحركه نوازع جنسية ناحية البنت، يكبت هذه الدوافع مطيعا أمر الله.

وأحمد يجد راحة جسده وروحه من كل هذا الغناء المحيط في المسجد الصغير، وفي درس القرآن تحت إشراف إمام المسجد الشيخ رشيد، وهو يعتقد أن إيمانه أقوى حتى من إيمان أستاذه الشيخ، الذي يميل إلى تفسير آيات القرآن على أساس أنها صور مجازية، بينما يميل هو إلى فهمها حرفيا: جنة، ونار، وحرور عين. أما في البيت فتقوم على رعايته أمه تيريزا مولوي، وهي أمريكية أيرلندية من الجيل الثالث، نشأت مسيحية كاثوليكية لكنها سرعان ما تخلت عن معتقداتها الدينية، وبسبب من إلحادها وانفتاحها على الجنس والعلاقة مع الرجال أصبحت محط كراهية ابنها، برغم أنها تقوم على رعايته، أما أبوه الغائب، وهو مهاجر مصري ممن جاءوا إلى الدراسة، فتزوج تيريزا، ثم سرعان ما تركها حين كان ابنهما أحمد في الثالثة من عمره، وهذا الأب الغائب له في خيال ابنه أحمد صورة مثالية.

تنشأ علاقة بين تيريزا والدة أحمد وبين مشرفه المدرسي جاك ليفي. وهو يهودي أمريكي لا يتبع تعاليم ديانته، لكن له في الرواية ملامح وصفات يهودية نمطية، فهو طموح ومحبط من كل الوجوه، وله مثل أحمد تماما ملاحظاته وانتقاداته للثقافة الأمريكية، غير أنه يرصد هذه الانتقادات بعيدا عن الله وعن الدين، فهو يرى عيوب المجتمع الأمريكي نتاجا ومحصلة لأحداث تاريخية معينة ولجشع لا ينتهي.

أحمد مراهق ممتلئ بالنقاء والحماس، يقتنع بأن يترك المدرسة ويعمل سائقا لشاحنة، وذلك وفقا لنصيحة إمام المسجد ومعلمه الشيخ رشيد، يدفعه فيها إلى اكتساب رزقه من عرق جبينه، وإلى العمل المباشر بدلا من الدراسة النظرية الفلسفية التي تنتهي بصاحبها إلى الشك في الدين والعقائد، كما أن قيادة شاحنة يعني إمكانية الانخراط في جهاد ضد الأمريكيين الكفار، بأن يفجر نفسه وشاحنته في أحد المرافق المهمة التي يمتلكها هؤلاء.

ومع أن هذا المخطط لا يتم، بسبب أن جاك ليفي يسعى لمساعدة أحمد، إذ تصله بالمصادفة من مصدر في المخابرات المركزية الأمريكية معلومات عن هذا المخطط، فيعترض طريق أحمد ويثنيه عن تنفيذه، فإن الرواية تنتهي بالشاب على الحالة نفسها من الغضب والسخط والاستعداد

لتنفيذ المخطط من جديد، تماماً كما كان في بداية الرواية؛ ذلك أنها تنتهي بالجملة نفسها التي كان البطل يحدث نفسه بها في البداية:

«هناك على طريق 8 العام المفضي إلى برودواي، تزدهم المدينة العظيمة بالناس، يرتدي بعضهم ثياباً أنيقة، ويرتدي الكثير منهم ثياباً رثة، قليل منهم جميل الطلعة، وكثير منهم زري الهيئة. اضمحل الجميع تحت المباني الشاهقة المظلمة، إلى حجم الحشرات الصغيرة، ولكنهم مع ذلك يركضون أو يهرولون، مصممون على الماضي كل لشأنه، على مرأى من شمس الصباح المشرقة، كل مصمم على إنفاذ خطته، أو تحقيق مشروعه، أو بلوغ أمل طال انتظاره، أو غاية ينشدها، أو هدف يسعى إليه، يمنحهم المبرر للعيش يوماً آخر، كل يعيش مشدوداً على أوتاد وعيه، عينه على الارتقاء بنفسه، والحفاظ على ذاته. هذه هي الحياة، ولا شيء غير ذلك. يهتف أحمد مخاطباً نفسه: «الشياطين! لقد سلبوني إلهي»⁽¹⁹⁾.

10

من الممكن أن نذهب - مع مترجم الرواية في تقديمه للترجمة - إلى أن رواية أبدأيك لم تكن سوى جزء من الحرب الدعائية على الإسلام التي اشتعلت في أمريكا في أعقاب الحادي عشر من سبتمبر، وأن أبدأيك من مؤيدي الحرب التي يشنها الأمريكيون اليوم على العالم الإسلامي، كما كان في السابق من مؤيدي الحرب الفيتنامية، وأنه يلوي عنق الحقائق، ويكشف عن جهل بالقرآن وبنصوص الإسلام وشعائره، وأنه - ككاتب يهودي - يسوق من جديد الصورة النمطية للعرب والمسلمين والإسلام... إلخ.

غير أن مشكلتنا مع هذه الرواية ليست كذلك. المشكلة أن فن الرواية - وربما كل فن حقيقي، وعلى عكس فنون التسلية الجماهيرية السهلة المستخدمة في ترسيخ الصور النمطية - لا يبقى فناً إذا استجاب للصورة النمطية الجاهزة؛ إذ تفقد الرواية في هذه الحالة تماسكها وقدرتها على التأثير في القارئ الذي سرعان ما يكتشف أنها مصنوعة في شخوصها وأحداثها لخدمة الفكرة الدعائية. والرواية فن لا يقوم على الأفكار الدعائية، وإنما يقوم على تمثيل الواقع الفيزيقي والاجتماعي والنفسي بكل تعقيد. اعتاد الناس أن يتحدثوا عن الإرهاب في الإطار السياسي والإعلامي، أما حين نقرأ رواية موضوعها واحد من الإرهابيين، فإننا بطبيعة الحال ننتظر منها شيئاً مختلفاً عن ذلك الذي نسمعه من السياسيين أو نقرأه في الصحف. يفترض في حالة الرواية أن تقترب من شخصية الإرهابي وتعرف عليه إنساناً مثلاً، له أحلامه وهمومه وليس مجرد صاحب موقف سياسي أو ديني، نحن هنا نحب أن نتعرف عليه من الداخل، نريد فناً لا مجرد أخبار.

ومن المؤكد أن كاتباً بمستوى أبدأيك كان مدركاً لهذا النوع من المزالق، ولهذا نراه يحاول أن يتفادى تحويل روايته إلى مجرد إثبات لفكرة مطلوبة من البداية، فيستخدم نثره الرائق في وصف بطله من الداخل، ومحاولة فهم دوافعه المركبة. لكن النتيجة النهائية كانت أمراً في غاية الغرابة: فأحمد ع شماوي بطل الرواية رجل آلي أكثر منه إنساناً، يضع الكاتب على رأسه وعند كل تصرف آية من القرآن الكريم منزوعة من سياقها، وكأن الشاب المسلم يحكم على كل تفصيلة وكل حركة

في حياته اليومية بآية من القرآن. صورة لإرهابي إسلامي رسمتها الصحف والدراسات الشائعة وليس فن الرواية: تربية ممزقة، فقر، غواية من شيخ المسجد المعزول، رغبات جسدية مكبوتة لمراهق، فهم حرفي للدين وللمصير.. والنتيجة بالطبع إرهابي.

في تصوير أ بدايك لبطله العربي المسلم ظلال باقية من الصورة النمطية الراسخة، ولم يكن بالإمكان رسمها على نحو عميق وطبيعي، إذ يبدو الكاتب وراويهِ مدفوعاً إلى لي عنق الشخصية لتستجيب للصورة الراسخة؛ فهذا الفتى العربي الأمريكي المسلم يعادي الحضارة الغربية لأنها مادية ملحدة، ولا يكتفي بالعداء بل ينتقل إلى القتل، وهذه النزعة مقتبسة من العقيدة نفسها التي تدفعه إلى الموت ونيل الشهادة وملاقاة الحور العين في الآخرة.

وبرغم أن الراوي العليم بدا متطابقاً مع منظور اليهودي جاك ليفي المشرف المدرسي في مدرسة أحمد، والذي تحتل شخصيته مكاناً كبيراً في الرواية، ويبدو متعاطفاً مع أحمد ورؤيته للحضارة الغربية والأمريكية، برغم كل ذلك، فإن امتداحه لليهود وتعاطفه مع إسرائيل مثلاً يأتي مباشراً فجاً، وكأنك تقرأ مقالاً وليست رواية. وهذا الخلط واضح تماماً في مشهدين من الرواية: المشهد الذي يضم رجل دين مسلماً، وآخر مسيحياً وثالثاً يهودياً؛ إذ يقول الراوي في مشهد أقل ما يقال فيه إنه فاضح في تناقضه ودعائيته:

«ينهض قس كاثوليكي ليبارك الخريجين النصارى، وينهض إمام مسلم ليبارك الخريجين المسلمين، وينهض حبر يهودي ليبارك اليهود. يقف الإمام المسلم في قفطانه وعمامته البيضاء التي أحكم وضعها على رأسه، ويرتفع صوته باللغة العربية مما دفع الحضور إلى صمت مطبق. ثم لا يلبث أن يترجم ما قاله إلى الإنجليزية: عالم الغيب والشهادة، الكبير المتعال، الله خالق كل شيء، الواحد، القهار، أرسل من السماء ماء فسالته أودية بقدرها فاحتمل السيل زبداً رابياً ومما يوقدون عليه في النار ابتغاء حلية أو متاع زبد مثله كذلك يضرب الله الحق بالباطل فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض. ونقول للذين يتخرجون اليوم: ارتفعوا فوق الزبد والغناء، وامكثوا في الأرض، وللذين تصيبهم المصائب لأنهم اختاروا الطريق المستقيم، نقول لهم ما قاله النبي: لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون. وهنا يتأمل ليفي حديث الرجل ويفهمه، رجل نحيل هزيل يتحدث بلسان العصمة، ويمثل منظومة كاملة من المعتقدات كانت منذ سنوات سبباً في موت بضع مئات، ضمن آلاف أخرى، من موظفي شمال نيوجرسي الذين كانوا يذهبون إلى أعمالهم في نيويورك. حينئذٍ نثرت مدينة نيوبروسبكت سكانها على الأماكن العالية ليروا الدخان الكثيف المتدفق من برج مبنى التجارة العالمي، متدداً في سيره حتى حط فوق مدينة بروكلين، فتحول النهار إلى ظلمة حالكة. يتذكر جاك ليفي إسرائيل التي لا تنام تحسباً لشيء قد يأتي به الغيب في أي لحظة، وتذكر معابد اليهود القليلة في أوروبا يحرسها البوليس ليل نهار تحسباً لكرامية قد تتمخض عن حادث. تذكر ذلك كله فذهب ما كان يضمه للإمام من حسن النية، ولم ير شيئاً غير أن وجود الإمام في زيه الأبيض، وعمامته الضخمة، مثل قطعة العظم الغربية التي انحشرت في حلق المناسبة. لم ير ليفي غضاضة في وجود الأب كوركوران وهو يصنع علامة الصليب في ختام الحفل الطويل. كان

اليهود على عهد أبيه وجده يؤذون علنا وسرا ويوسمون بأنهم قتلة المسيح، في حين ينعم هذا الإمام وغيره بديموقراطية العصر التي لا تعطي المجال للقبح والقذف»⁽²⁰⁾.

المشهد يضع رجل الدين الإسلامي وحده موضع الاتهام والجهل، والمشهد ثانيا لا يميز بين كلام الله وكلام الرسول، ومن الواضح أن المؤلف يستقي معلوماته على عجل من مصادر سطحية ومغلوبة، ولا يسعى إلى جعل شخصياته مقبولة عقلا.

كان يمكن أن نتصور أن هذا الخلل البنائي في رواية أ بدايك ناتج عن نقص المعلومات وعن تعامل الرواية مع أحداث قريبة لم تختمر ولم تأخذ شكلها النهائي، لولا أن رواسب الصورة النمطية للعربي المسلم فرضت نفسها على الغربيين بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، بمن في ذلك الكتاب والفنانون، وكان تأثيرها فادحا على بناء الرواية وعمقها.

أما المشهد الثاني الدال فيأتي قرب نهاية الرواية، عندما تضم الشاحنة أحمد ورفيقه في الطريق إلى عملية التفجير الانتحاري، ثم يكون الحوار الذي يدور بين أحمد وتشارلي والمهندس المصري الذي يشترك في تنفيذ المخطط، ولكنه يعمل لحساب المخابرات الأمريكية، وهو مشهد يحاول الربط بين ما حدث في أمريكا وما يحدث في الشرق الأوسط، ولا يكاد يختلف عن كلام الصحافة الأمريكية الشائع:

«وعندما يسمع الشاب الآخر كلمة «أمريكا» ينطق بجملة طويلة باللغة العربية بتوتر، جملة لا يفهمها أحمد، فيسأل أحمد تشارلي:

- ماذا يقول؟

ويهز تشارلي منكبيه، ويكتفي بكلمة واحدة:

- كالعادة.

- وهل أنت واثق من هذا الجهاز؟

- طبعاً، سيكون الانفجار قويا جداً، سوف يلفت النظر إلى قضيتنا، سيتصدر عناوين الأخبار في كل صحف العالم. غدا يرقص الناس في شوارع دمشق وكراتشي ويهتفون باسمك يا مغفل. ويضيف الرجل الأول:

- وفي شوارع القاهرة أيضاً.

ويعيد هذا الرجل ابتسامته البلهاء التي تكشف عن أسنانه المتباعدة الملطخة بدخان السجائر، ويضرب أحمد على صدره بيده وهو يقول:

- مصري.

ويبادر أحمد بالقول:

- كان أبي مصرياً.

ثم يسأله أحمد كأنه يستجوب الرجل إمعاناً في توثيق المعرفة:

- ما رأيك في حسني مبارك؟

تختفي ابتسامته وهو يجيب:

- أداة في يد أمريكا.

ويسأل تشارلي كأنه ينضم للعبة:

- وما رأيك في أمراء السعودية؟

- أدوات أيضا .

- وما رأيك في معمر القذافي؟

- أصبح هو الآخر أداة، للأسف.

ويبيدي أحمد تبرمه لتطفل تشارلي على الحوار بين اللاعبين الأساسيين: المهندس والشهيد .
لقد وافق على الاستشهاد، ولكنه لا يريد أن يجعل من نفسه لعبة يتقاذفها الناس، ولذا فهو يؤكد وجوده بسؤال:

- وأسامة بن لادن؟

يجيبه الرجل ذو الأصابع المطلخة بالشحم:

- بطل عظيم. مثلما كان عرفات؛ لا يمكن الإمساك به، ثعلب»⁽²¹⁾.

الصور الجاهزة في المشهد الأول، والحوار السطحي المضطرب الذي يردد معلومات صحافية في المشهد الثاني، كل هذا يتناقض مع «فن» الرواية إذا أريد له أن يبقى فنا، يعكس رؤية للعالم ولا يصوغ نظرية أو يسوق لمعلومات صحافية.

11

إذا انتقلنا إلى كتاب «أصوات مراکش» سنلتقي بالوجه الآخر تماما من الصورة؛ فالكتاب خلاصة رحلة قام بها كانييتي إلى مراکش أوائل الخمسينيات، ثم صاغها في صورة روائية نادرة وجديدة، لكنها ليست رحلة مستشرق أو باحث. لم يكن كانييتي يعرف العربية على الإطلاق ولكنه يكتب رحلته في صورة لقطات إنسانية وصفية تتعامل مع البشر في أصلهم العام الذي لا يرتبط باللغة. إنها رواية لا ينطلق كاتبها من أي صور راسخة، ولا حتى من معرفة مسبقة، إنما ينطلق فقط من حساسيته وانطباعاته التي يصوغها المشهد الذي يراه. مجموعة من الفصول لا رابط بينها إلا هذه العين الحساسة التي ترى المشاهد الصامتة، والأذن المصغية التي تسمع أصوات القبور والعميان والإبل، في مدينة لا تاريخ لها يعرفه الكاتب، ليس سوى «الأصوات» التي تحتل عنوان الكتاب.

هذه الرواية/ الرحلة/ الفصول تتكرر لكل معرفة مسبقة، وكل لغة سابقة على اللغة الأولى، ناهيك عن تكرر الصور النمطية الراسخة للعربي المسلم ساكن مراکش. يتجاوز كاتبها كل نزوع قومي أو دعائي يبحث عن آخر يرى فيه صورته ناصعة قوية. والنتيجة كتاب رحلة، لكنه يحول الصور العينية إلى انطباعات، لا يدين ولا يؤيد، فقط يصف بعين الشاعر ودقته. في فصل «صباحات العميان» مثلا يقول راوي الرحلة:

«هأنذا أحاول أن أجتري تصوير شيء ما، وما إن يلفني الصمت حتى أدرك أنني ما قلت شيئا على الإطلاق. ثمة مادة دقيقة، نورانية، على نحو بديع، بقيت في أعماقي تتحدى الكلمات، وهي اللغة التي لم أنفهمها هناك، والتي من المحتم أنها الآن تجد ترجمتها في دواخلي. هناك أحداث،

صور، وأصوات بدأ معناها الآن ينبعث حيا، تلك الكلمات التي لم تعرف التسجيل ولا الصياغة التي تكمن فيما وراء الكلمات، أبعد غورا، أكثر التباسا من الكلمات. ثمة حلم، رجل يفقد معرفته بلغات الدنيا، حتى ما يعود ثمة مكان على الأرض، يفهم ما يقوله أهله.

ما الذي يكمن في غور اللغة؟ ما الذي تخفيه؟ ما الذي تسلبه من المرء؟ خلال الأسابيع التي أمضيتها في مراكش لم أبذل محاولة للإلمام بالعربية، أو بأي من لغات البربر، فقد رغبت في ألا أفقد شيئا من قوة هذه الصيحات غريبة الوقع. أردت أن تؤثر في الأصوات بقدر ما يكمن في قدرتها، من دون أن تخففها معرفة معيبة ومصطنعة من جانبي، لم أكن قد قرأت شيئا عن هذه البلاد...



الخلاصة أن الصورة النمطية للعربي، التي رسخت في وعي الأوروبيين لقرون، لا تحضر في فن الرواية إلا في شخصيات ثانوية عابرة مسطحة، يستخدمها الكاتب الغربي في جملة، ويفهمها القارئ على الفور، ثم يمضي في طريقه لاستكمال العمل. وهذه الشخصيات الثانوية تحتاج إلى دراسة موسعة في الروايات الغربية. أما حين يتحول العربي إلى بطل للرواية، فيصعب تماما تحويله إلى شخصية نمطية من دون أن يضر ذلك ببناء الرواية وعمقها؛ ذلك أن البطل هو العنصر البنائي الأساس في فن الرواية، على الأقل في الميراث اللوكاتشي، ولا إمكانية لرسم هذا البطل من دون تجسيد للطابع الإشكالي الملازم لصورته.

الهوامش:

- (1) مفهوم «الصورة النمطية» (Stereotype) بات من المفاهيم الشائعة (في دراسات السياسة، والرأي العام، وعلم الاجتماع، وعلم النفس) منذ أن طرحه لأول مرة الصحفي الأمريكي والتر ليبمان في الفصل السادس من كتابه «الرأي العام» في العام 1922. ويمكن إيجاز تعريف هذه الدراسات للصورة النمطية في مجموعة من النقاط:
- أنها صورة أو فكرة واسعة الانتشار عن نمط معين من الأشخاص أو الأشياء، لكنها راسخة وبالغة التبسيط.
 - وأنها تُستدعى بشكل آلي ومن دون وعي في الغالب.
 - وأنها اختزال للخصائص التفصيلية المتغيرة المميزة لجماعة معينة في خصائص كلية ثابتة ومحدودة.
 - وأنها تقوم على تصورات ثقافية أسطورية قارة، وليس على معاينة شخصية أو معرفة مباشرة بالواقع.
- (2) Edward Said, «Islam through Western Eyes», The Nation, April 1980.
- وحول طبيعة العلاقة التاريخية بين هذين القسمين راجع كتاب أندرو هويتكروفت بعنوان «الكفار: تاريخ الصراع بين عالم المسيحية وعالم الإسلام»، ترجمة قاسم عبده قاسم، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2013. وحول تطورات هذه العلاقة ومراحلها المختلفة راجع ما كتبه مكسيم رودنسون تحت عنوان «الصورة الغربية والدراسات الغربية الإسلامية» ضمن الجزء الأول من كتاب «تراث الإسلام»، تصنيف جوزيف شاخت وكليفورد بوزورث، ترجمة محمد زهير السمهوري وحسين مؤنس وإحسان صدقي العمدة، عالم المعرفة، العدد 8، الكويت 1985.
- (3) راجع الفصل الثالث من كتاب إدوارد سعيد : الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2006. وراجع على وجه الخصوص صفحتي 323 و324.
- (4) حول ما قدمه هؤلاء الرحالة والمغامرون لقراءهم الغربيين عن الإسلام والعرب راجع على سبيل المثال:
- رنا قباني: أساطير أوروبا عن الشرق - لفق تسد، ترجمة صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ، ط3 ، 1993 .
 - جون ماريه كاريه: مختارات من كتاب «رحالة وأدباء فرنسيون في مصر» ترجمة سونيا نجا ورشا صالح، الكويت 2006.
 - إيفيليز برنار: الشرق في القرن السادس عشر من خلال نصوص الرحالة الفرنسيين (نظرات في المجتمع الإسلامي)، ترجمة حمادة إبراهيم، المركز القومي للترجمة، 2014.
- Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe: Perception of Other, edited by David. R. Blanks and Michael Frassetto, St. Martin's Press, New York, 1999.
- (5) حول الدور الموهل الذي لعبته السينما الأمريكية في تصوير العرب أشرارا، راجع:
- Jack Shaheen. Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People, New York: Olive Branch Press, 2001.
- والكتاب سيصدر بالعربية قريبا عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة بعنوان «العرب أشرار السينما، كيف شوهدت هوليوود العرب»، من ترجمة أحمد يوسف.
- والكتاب يكشف بشكل تفصيلي كيف أن 200 من بين 900 فيلم أنتجتها هوليوود كانت مخصصة لتشويه العرب على نحو منهجي، مطورة موروثا شعبيا وتاريخيا واسعا في تصوير العرب والمسلمين ، جاء من آثار المواجهات الأوروبية العربية والمسيحية الإسلامية منذ العصور الوسطى حتى العصر الحديث.
- (6) ليس هناك خلاف في ترجمة هذا الجزء من الرواية، وإن كان هناك اختلاف في التفسير والفهم بين ترجمتي عبد الرحمن بدوي وسليمان العطار؛ فقد أجمعا على حذف الإشارة إلى النبي محمد في الترجمتين، وأبقيا على الإشارة إلى عبارة «الدين المزيف»، لكنهما اختلفا في فهم الفقرة كلها وتفسيرها، يترجم عبد الرحمن بدوي اسم الملك أليفانفارون Alifanfaron إلى علي الفياش معتمدا على صوت المقطع الأول (علي) ومعنى المقطع الثاني الذي يعني في الإسبانية «المدعي المتفاخر كذبا

وزهو» أو الفياش، ويحذف كلمة «محمد» ويشير في الهامش إلى وجود «عبارة أملاها التعصب الإجرامي... والروح الوضعية التي سيطرت على الكتاب الإسبان في ذلك العصر». أما سليمان العطار، فيحذف كلمة محمد من المتن، بينما يثبتها في الهامش مفسراً إياها لمصلحة ثريانتس. يقول في ذلك الهامش: في الأصل «شرع النبي المزيف ماووما»، وكلمة ماووما هي اسم محمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في الإسبانية القديمة والحديثة. وقد أثرت وضع العبارة كاملة في الهامش لأمانة الترجمة، وليعرف القارئ أن العبارة تطرح تصور أوروبا عامة، وإسبانيا خاصة عن الإسلام باعتباره مذهباً مسيحياً منحرفاً، وهو تصور يرفضه ثريانتس مؤلف العمل في ثايا العمل، وينقد الكنيسة نقداً مريراً برغم التفتيش، وهنا العبارة تخرج من فم مجنون يرى كل الأشياء بعكس حقيقتها، فكان ثريانتس يمدح الإسلام ونبيه (صلى الله عليه وسلم) في صورة الذم، كما تقول البلاغة العربية. وأياً كان تفسير المترجمين لنص ثريانتس، فلا خلاف بينهما على «الصورة الكامنة» الراسخة التي تعكسها الرواية للعربي المسلم في أذهان الأوروبيين عامة والإسبان خاصة في ذلك العصر.

راجع - ثريانتس: دون كيخوته (مجلدان)، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار المدى بدمشق والمجمع الثقافي بأبوظبي، 1988.
- ميغيل دي ثريانتس سابييرا: الشريف العبقري دون كيخوتي دي لامايشا (مجلدان)، ترجمة سليمان العطار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000.

(7) راجع حديث محمد أنقار عن طبيعة الحضور الإسلامي والعربي في رواية ثريانتس، ضمن كتابه «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية»، مكتبة الأدراسة للنشر والتوزيع، الرباط 1994، ص 83-87.

(8) هكذا يميز الدارسون مرة أخرى، بين نوعين من النظر إلى الشرق، يذكرنانا بحديث إدوارد سعيد عن الاستشراق الكامن والاستشراق السافر. يقول أحد هؤلاء الدارسين: «خلال العصور الوسطى في أوروبا، بدأ نمط من التمثيل يظهر من توصيفات مختلفة للاحر الإسلامي ومجتمعه، وثقافته ودينه... إلخ. كانت بعض هذه التمثيلات القروسطية ألواناً من التشويه اللفظي، مثل تمثيلهم لشخصية محمد كأنه مستبد وثني، وهي الصورة التي ظهرت في الدراما الشعبية القروسطية. ولكن كانت هناك أيضاً محاولات أكثر عمقا لوصف الثقافة والدين الإسلامي وتبرير صعوده وتطوره. وقد ميز كثير من الباحثين، ومنهم نورمان دانيل ومنتجمري وات، بين التصور «الشعبي» للثقافة الإسلامية، وما كان يوصف بأنه التوصيف «العلمي» للإسلام؛ فبينما كان يحكي رواة الرومانس عن بطولات الفرسان والصليبيين المسيحيين وانتصاراتهم على الخصوم الإسلاميين الأوغاد، كان هناك بين النخب المثقفة من يدرس الدين الإسلامي لكي يوقف انتشاره من خلال وسائل أكثر سلمية... لكن حتى هذه التوصيفات العلمية للدين الإسلامي، كانت في الغالب تشويهات أو اختلاقات». راجع:

- Daniel J. Vitkus, "Early Modern Orientalism : Representations of Islam in Sixteenth - and Seventeenth - Century Europe", in Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe: Perception of Other, edited by David. R. Blanks and Michael Frassetto, St. Martin's Press, New York, 1999. p: 208.

(9) تعرض عزة عزت في كتابها «صورة العرب والمسلمين في العالم» لطائفة واسعة من هذه النوعية من القصص وكيف ترسم صورة للعربي وللإسلام والمسلم تصمه بالإرهاب والعتة والخيانة والسعار الجنسي.. إلخ فضلاً عن تأكيدها لصورة الإسلام والمسلمين في العصور الوسطى الأوروبية. راجع حديثها عن قصص مثل «الفارس المسافر» لنيكولاس لورد، و«تحتطت الطائرات عند الفجر» لباروخ نادل، و«جهاد» لإسرل هارل، وسلسلة «المدمر» لريتشارد سابر وواين مورفي (من منشورات مؤسسة كورجي المتخصصة في الكتب الميسنة للعرب). و«ضربة قاضية في البحرين» قصة فرنسية لجوزيت بروس (ولها مجموعة من القصص المتخصصة في الإساءة للعرب، وهي قصص بوليسية تحتوي على الجنس والسياسة، تتميز بالأغلفة العارية، وتبيع من 60 إلى 100 مليون نسخة سنوياً كما تقول المؤلفة في الهامش)، و«دبي» لروين مور، و«بقشيش» قصة فرنسية لميشال كليرك، و«ماش يذهب إلى تكساس» لريتشارد هوك ووليم بتروث، و«العرب» (وهو كتاب رحلات لتوماس كيرنان)، و«ورثة الملك» (وهي رواية تاريخية عن الحرب الصليبية الأولى، لئو أولدنبرج)، و«الواحة المشؤومة» لهاموند أنز... إلخ. راجع:

- عزة عزت: صورة العرب والمسلمين في العالم، مركز الحضارة العربية، القاهرة ط2/ 2003، ص 27-44.

(10) من ذلك مثلاً كتاب شاتوبريان الشهير عن رحلته إلى القدس مروراً بمصر، وكتاب الروائي الألماني الحاصل على نوبل،

إلياس كانيتي تحت عنوان «أصوات مراکش» (ترجمة كامل يوسف حسين، دار شرقيات، القاهرة 1997)، وكتاب الروائي اليوناني كازانتازاكيس عن «رحلة إلى مصر وسيناء» (ترجمة محمد الظاهر ومنية سمارة، كتاب أدب ونقد، القاهرة 1991)، وكتاب الروائي البريطاني ويليم جولدنج «يوميات مصرية» (ترجمة سمير محفوظ بشير، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2013)، وكتاب أميتاف جوش «في البلاد العتيقة» (ترجمة آمال مظهر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012) ... وغيرها.

(11) من ذلك مثلا رواية توماس مان الشهيرة «يوسف وإخوته»، ورواية شاتوبريان «آخر ملوك بني سراج» (ترجمة لطيف أغا، عويدات، بيروت 1988) وكتاب جورج إيبيرس «وردة مصر» (ترجمة محمود مسعود، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ت) ورواية الكاتب الإسباني أنطونيو جالا «المخطوط القرمزي» (ترجمة رفعت عطفة، ورد للطباعة والنشر، دمشق 1998)، ورواية آن كورتية عن الحروب الصليبية بعنوان «مسيئة الرب» (ترجمة محمود وصفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2010) ورواية دومينيك بوديس «لا بد من قتل شاتوبريان» (ترجمة بدر الدين عروودي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010)، ومعظم روايات الكاتب الفرنسي جليبرت سينويه التاريخية عن مصر (كلها تقريبا مترجمة إلى العربية)، ومنها مثلا رواية «ابنة النيل»، ترجمة محمد بنعبود، منشورات دار الجمل، ألمانيا 2007، ورواية «المصرية»، ترجمة محمد بنعبود، منشورات دار الجمل، ألمانيا 2004، ورواية «ابن سينا أو الطريق إلى أصفهان»، ترجمة آدم فتحي، منشورات دار الجمل، ألمانيا 1999.

(12) من ذلك مثلا كتاب الروائية الإنجليزية إيثيل مانين بعنوان «الطريق إلى بئر السبع» (ترجمة نظمي لوقا، دار طلاس، سوريا، د. ت) وفيه شهادتها كصحافية على ما جرى في نكبة العام 1948 في فلسطين، وكتاب جان جينيه عن الفدائيين الفلسطينيين أوائل السبعينيات، بعنوان «أسير عاشق» (ترجمة كاظم جهاد، دار شرقيات، القاهرة 1997).

(13) يمكن الإشارة هنا مثلا إلى «رواية أنثربولوجية» كتبها الباحث والصحافي الأمريكي ريتشارد كرتشفيلد، وصدرت ترجمتها في المركز القومي للترجمة بالقاهرة في العام 2010، بعنوان «شحات: رجل من مصر»، ترجمة سمير محفوظ بشير.

(14) معظم الروايات الغربية التي تتناول صورة العربي تدور أحداثها في المشرق العربي، أما ما يدور منها في الغرب فقليل، مثل رواية «الإرهابي» للكاتب الأمريكي جون أبدايك (ترجمة أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2009).

(15) من ذلك مثلا روايات الكاتب الفرنسي ألبير كامي الذي عاش في الجزائر وحضر في أعماله، روايات مثل «الغريب» (ترجمة عائدة مطرجي إدريس، دار الآداب، بيروت 1990)، و«الطاعون» (ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، 1981)، ومجموعتي «المنفى والملوكوت» (ترجمة خيرى حماد، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت) و«أعراس» (ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1970). ومن ذلك أيضا الروايات الأربع للورنس داريل المعروفة باسم «رباعية الإسكندرية»: جوستين، بلنزار، ماونت أوليف، كليا (ترجمة فخري لبیب، دار سعاد الصباح، الكويت والقاهرة 1992)، فضلا على كثير من الروايات اليونانية التي تدور أحداثها في مصر خلال وجود الجالية اليونانية بها، خصوصا في الإسكندرية، ومنها روايات ستراتيس تسيركاس «نور الدين بومبة» (ترجمة يني ميلاخنيرودي، دار المحروسة، القاهرة 2005)، وثلاثيته الشهيرة «المدن الجامعة» في القاهرة والقدس والإسكندرية. ومن ذلك روايتا ديميتريس ستيفاناكيس «أيام الإسكندرية» (ترجمة محمد خليل رشدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2013) وبيرسا كوموتسي «الضفة الغربية من النيل» (ترجمة محمد حمدي إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2013).

(16) أقصد هنا كثيرين من كتاب ما بعد الاستعمار الذين يعيشون في الغرب، ويكتبون رواياتهم بالإنجليزية أو بالفرنسية، ويعكسون لقرائهم الغربيين صورا للعربي المسلم، سواء من الكتاب المنتمين إلى المغرب العربي ويكتبون بالفرنسية، أو الكتاب المنتمين إلى المشرق ويكتبون غالبا بالإنجليزية.

(17) جون أبدايك: الإرهابي، ترجمة وتقديم أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2009، من تقديم المترجم

(ص 7)

(18) جون أبدايك: المصدر نفسه، ص 15.

(19) المصدر نفسه، ص 375.

(20) المصدر نفسه، ص 149 و 150.

(21) المصدر نفسه، ص 300 و 301.

البحث الرابع

صورة العربي في الرواية الإنجليزية

(*)

د. إكرام أحمد الشريف



د. إكرام أحمد الشريف

تعمل الدكتورة إكرام أحمد الشريف كأستاذ مساعد للأدب الإنجليزي والأمريكي في جامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا منذ العام ٢٠٠٦ وحتى الآن، وحصلت بعد ذلك على درجة الدكتوراه في العام ١٩٩٩ في الأدب الأفريقي - الأمريكي من كلية هولووي، جامعة لندن بالمملكة المتحدة. الدكتورة إكرام حاصلة أيضا على عدة شهادات في تعليم اللغة الإنجليزية من مؤسسات أكاديمية عالمية وإقليمية. تشمل الاهتمامات البحثية للدكتورة إكرام أدب الأقليات، آداب ما بعد الاستعمار، الأدب النسائي وأدب المرأة، وشاركت في العديد من المؤتمرات وورش العمل الإقليمية والعالمية.

صورة العربي في الرواية الإنجليزية

نشأت كلمة قالب في بداية صناعة المطبوعات وهي تشير إلى الألواح الخشبية التي كانوا يحصلون منها على مطبوعات متماثلة دون اختلاف أو تغيير. (...) وهى تستخدم بشكل روتيني اليوم لتقديم تصوير للمجموعات الثقافية أو العرقية بطريقة غير صديقة وغير متميزة. (...) الصفة الأساسية للقالب هي أنه الذي يأخذ الناس «خارج التاريخ» وينكر عليهم حقهم في التغيير عبر الزمن فيبدو كأن سماتهم تحدد وثبتت عند نقطة ما قديمة ومنذ ذلك الوقت أصبحت تصرفاتهم محددة مسبقا ولا تتغير مع التاريخ (ستوكتون، 119 - 120).

«العرب» و«المسلمون» و«الشرق أوسطيون» مفردات أو مصطلحات تستخدم غالبا في وسائل الإعلام الدولية والثقافة الشعبية بشكل متبادل وكأنها تحمل المعنى نفسه مما يؤدي الى مشكلة تضارب وخط بين مدلولاتها في أذهان الناس العاديين وخاصة في الغرب. على الرغم من حقيقة أنه ليس كل العرب مسلمين وليس كل الشرق أوسطيين عربا وليس كل المسلمين عربا أو من الشرق الأوسط فإنه في وسائل الإعلام لا يقومون فقط بالجمع بين هذه المفردات بغض النظر عن التاريخ والعلاقات الخاصة بالعرق أو القومية أو اللغة أو الثقافة للشعوب التي تشير اليها ولكن ايضا غالبا ما تكون مقبولة بشكل سلبي. يبحث جاك ج. شاهين في كتابه عرب سيئون حقيقيون ويحلل صورة العرب والمسلمين في أفلام هوليوود بدءا من الأفلام الصامتة إلى الوقت الحالي. إنه يجادل أنه في أفلام لا تعدّ بدءا من الأفلام الصامتة في العشرينيات، لاتزال هوليوود مستمرة في «التشهير بالناس» وغالبا ما تمثل الرجل العربي كقاتل متوحش ومغتصب خسيس ومتعصب ديني، غني بالنفط لكنه بليد ويستغل النساء⁽²⁾ ولكنها مثلت المرأة العربية بعيد من الصور التي تحط من قدرها. تظهر النساء العربيات في أفلام هوليوود كما يلي:

1) «راقصات شرقيات» أو فتيات الحريم اللاتي بالكاد تغطيهن الثياب، (...) سجينات في اجنحة أو منازل الحريم بالقصر؛ (2) حيوانات حمل يحملن الجرار على رؤوسهن؛ (3) كتل مجلبة بالسواد (...) يشققن طريقهن بهدوء خلف أزواجهن الذين لم يحلقوا؛ (4) صور عن كليوباترا تحت مسمى «أفاعي» و«مصاصات دماء» وأخيرا (5) تفجيريات غايتها قتل الغربيين» (22 - 23). لقد أصبحت هذه المجموعة من صور القوالب النمطية منتشرة كلها كما يؤكد شاهين، ليس فقط في الثقافة الغربية بل في كل أنحاء العالم بسبب أساطير هوليوود السينمائية التي تسيطر على الثقافة وبسبب «الانتشار الأمريكي الواسع عبر التلفزيون والأفلام» (4 - 5). كانت هذه الصور ولا تزال مستخدمة ليس فقط لخدمة المشاهد الغربي المتعطش لكل ما هو غريب وشاذ، كما أنها استخدمت ولا تزال تستخدم لخدمة التيار السياسي الصامت الذي تمتد أصوله بعيدا إلى بدايات الصراع الديني والسياسي والمنافسات الاستعمارية للسيطرة على المناطق بين الغرب المسيحي والشرق المسلم. تهدف هذه الدراسة إلى دراسة كيفية نشوء هذه القوالب الخاصة بالرجل والمرأة المسلمين والعرب في الأدب الانجليزي. سوف تتابع أيضا مسارها على مدى ما يقرب من ثلاثة قرون من الزمن وكيف تغلغت في كل أشكال ثقافة الأدب

الغربي من الكتابات المتعلقة بعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) إلى كتب الرحلات الروائية لتغذي الثقافة الشعبية وتنفذ أخيرا إلى القصص الموجهة نحو أكبر شريحة من الزبائن.

إن القوالب السلبيه للعرب/ المسلمين كما يجادل رولاند ستوكتون في دراسته «القوالب العرقية الأصلية وصورة العربي» متأصلة في صميم القوالب الأصلية العدائية التي تطبقها ثقافتنا (الثقافة الغربية) على أولئك الذين بينها وبينهم صراعات. تكمن جذور هذه النسخ الأصلية في الصراع القديم أو التعاليم الثقافية التي تعود إلى قرون سابقة أو حتى إلى الألفية السابقة» (120). يقتفي الأستاذ جيمس إيمري في «الثقافة العربية والقوالب المسلمة» آثار ظهور هذه القوالب العدائية إلى أوقات تسبق الحملات الصليبية إلى «سقوط القدس بيد المسلمين في العام 638 قبل الميلاد» (لا توجد صفحة). بدأت هذه القوالب تظهر في تقاليد الأدب الإنجليزي وقويت بالتدريج في العصر الحديث المبكر أي في أواخر القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر.

خلال الفترة الممتدة بين أواخر القرن السادس عشر إلى العقود الأولى من القرن الثامن عشر، كانت الإمبراطورية العثمانية في أوجها حيث امتدت رقعتها الي أغلب بقاع جنوب شرق أوروبا. تزامن هذا التوسع في بسط السيطرة على المناطق مع اهتمام أوروبي سبق الأطماع الاستعمارية أو حتى أكون أكثر دقة، اهتماما استعماريًا وليدا بالتجارة وبخاصة في أسواق الشرق. بدأت التجارة والعلاقات السياسية بين إنجلترا والإمبراطورية العثمانية خلال بدايات العصر الحديث مع تأسيس الشركات التجارية البريطانية في العديد من البقاع التركية والعربية تحت سيطرة العثمانيين. جلبت هذه العلاقات معها مواجهات عن كثب جرى تسجيلها في قصص الرحلات التي ازدادت شعبيتها في ذلك الحين. كانت تلك القصص كما يذكر كينيث باركر في بداية الروايات الحديثة عن الشرق شكلا هجينا من النتاج الأدبي الذي يجمع بين القصص المخترعة «حقائق» عن «المكتشفات العلمية» والمذكرات الخاصة والرسائل والمواد المتعلقة بسير الحياة الذاتية وكذلك بالسياق السياسي العام⁽¹⁾. كما ان هذه الكتابات نشأت في وقت كانت فيه إنجلترا تعاني من تغيرات سياسية وثقافية كبرى وحين كان «إحساس جديد بالهوية الوطنية في طريقه إلى التشكل»⁽¹⁰⁾، كانت تلك القصص تمثل الأتراك أو العثمانيين («الذين جرى استخدامهم لحمل المعنى نفسه ككلمة المسلمين» حسبما يقوم نبيل آي مطر في «تمثيل النساء المسلمات في عصر النهضة بإنجلترا»، «لا توجد صفحة» ليس فقط على أنهم الآخر الذي يمثل تهديدا سياسيا ولكن أيضا وبنفس الأهمية النقيض التام للثقافة الإنجليزية. تأثر الإنتاج الأدبي لتلك الفترة بالخوف من أن ينتصر هذا الآخر و/ أو «يتحول الإنجليزي إلى تركي» نتيجة لهذه المواجهة المتقاربة مع العادات والطرق. وعلى الرغم من وجود بعض التصوير الايجابي في بعض النصوص، فإن عديدا من الكتابات التي تمثل الأتراك/ المسلمين من الرجال والنساء في قصص الرحلات كانت في أحسن أحوالها نقلا خاطئا و/ أو فبركات (افتراء) تأثرت في صياغتها بالتعصب السياسي والديني في أسوأ الحالات. كانت القوالب التي نشأت من تلك القصص ثم استمرت وانتشرت في التقاليد الأدبية تلك التي تصور «الأتراك الفظيعين» و«النساء المسلمات المحظيات والمضطهدات في الحريم».

قد يكون أحد أكثر الكتب تأثيراً عن الأتراك أي بمعنى المسلمين الذي نُشر في أواخر القرن السادس عشر في إنجلترا لمؤلفه فليتشر جايلز سياسة الإمبراطورية التركية (1597). في مقدمته الموجهة إلى القارئ في بداية الكتاب، صرّح جايلز عن غايته من كتابة هذا الكتاب وهذا التصريح يعكس ما يسميه جيرالد ماكلين في «العهد العثماني قبل الاستشراق؟ «الحسد الإمبريالي» - تلك العواطف المختلطة من الخوف والإعجاب المستلهمة من «التهديد ولكن في الوقت نفسه النموذج الإمبريالي الذي يدعو للحسد» الذي فرضته الإمبراطورية العثمانية الإسلامية (85). يشير جايلز في الجمل الافتتاحية إلى الخوف الضمني و«الإعجاب (كما يبدو) الذي يظهر فقط بسبب جهل العديد من الرجال (الذين) يتساءلون عن القوة العظمى... للأتراك: إنهم يعتقدون أنه من المستغرب كيف يمكن لهذه الأمة (وهي من ناس وقحين وبرابرة وكانت بدايتهم من نقطة الصفر وحقيقة ومخجلة) أن تصل خلال عدد قليل من السنين إلى أعلى درجات مجدها الحالي».

بدافع من القلق من أن يتحول هذا الإعجاب إلى تهديد للدين والثقافة البريطانية، شعر جايلز بالواجب يناديه «لأن يجمع إلى اللغة الإنجليزية مجمل الدين التركي والأخلاق والحياة والعادات الخاصة بأولئك الناس بشكل عام بهدف «كشف تلك الأمور» التي قد تعطي قراءه «نتاجاً جيداً من المتعة والتسلية والمعرفة التي تعدّ مكسباً بحدّ ذاتها». (لا توجد صفحة).

في كل الإشارات إلى هذا الكتاب وفي كل الأعمال التي نشرت في الفترة نفسها، جرى الحفاظ على لغة النص الأصلي مع كل ما تحمله من غرابة بالنسبة إلى الهجاء والآليات.

لكي يتمتع قراءه وفي الوقت نفسه يصرفهم عن إعجابهم بالأتراك وليغذي أيضاً خوفهم من «التحول إلى أتراك»، يلعب جايلز في مقدمته على الأوتار العاطفية الأكثر حساسية والخاصة بالهوية الثقافية - الفخر والأمن الوطني والشعور الديني. ويذكر قراءه «بشراسة» الجيوش العثمانية التي لم تقم فقط... بابتلاع الأمم المترامية في الشرق ولكن أيضاً اسمهم يبعث الخوف في الملوك والأمراء في الغرب الذين يشعرون بالضعف وبآثار تقطع أوصال دولهم وممالكهم، ويرتجفون ويتزلزلون من الخوف بسبب قواتهم المنتصرة.

كان أهم ما يميز «الأتراك المرعبين» أن ما كان يحفزهم على هذا التوسع العسكري الهائل هو «الرغبة الجامحة» في نشر دينهم و«كراهيتهم المتأصلة للمسيحية والمسيحيين». كان إذا هدف جايلز من تأليف كتابه «الاطلاع على عاداتهم البربرية ونزعتهم القاسية جداً» (لا توجد صفحة). ولذلك سخر الفصول التالية من كتاب سياسة الإمبراطورية التركية لشيطنة الأتراك ولتقويض دينهم الإسلامي.

مدعياً أنه قام بجمع معلوماته من حقائق «تاريخية» معروفة، يقدم جايلز معلومات ملفقة بالكامل عن شخصية وتاريخ نبي الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم مدعياً أنه ابن «لأبوين... من أمم مختلفة وأديان مختلفة: كان أبوه عبد الله عربياً وأمه خديجة يهودية المولد والديانة». كانت نشأته «حقيرة ومن الصفر» وبقي مغموراً إلى أن استخدم في شبابه «طبيعته ونزعتة الحذقة والماكرة» كي يرتقي في العالم من خلال زواجه من أرملة سيده الثرية. ولأنه أراد أن يؤسس لنفسه مكاناً في هذا العالم، ربط نفسه بكاهن جبان كان منفياً من قبل جماعته لأنه ملحد حيث بدأ معاً ديناً جديداً «معتنقين مذهباً محدداً مستمداً من تعاليم العهد القديم والعهد

الجديد» مضيفين إليه ما شاء «من فسادهما الخاص وميولهما الكريهة» التي أُلهمها بإضافتها⁽²⁾. كان جايلز من خلال القذف والتشهير بالنبي محمد «كُني زائف» وجعل الإسلام «دينا وحشيا وشيطانيا» يبني تصويره على ذلك القالب الموجود مسبقا بكل ما يحتويه من سلبيات عن المسلمين. على الرغم من أنه يقول في الجمل الأولى التي افتتح بها الفصل الأول من كتابه إن الأتراك «أمة مختلفة عن السراسيين (المسلمين العرب)»⁽²⁾، فإنه يؤكد أيضا أنه بسبب «أنهما تعتقان وتدعيان» الإسلام، فهما بنفس الفساد والعداية للدين المسيحي وللمسيحيين. يذكر مطر في كتابه الإسلام في بريطانيا، 1558 - 1685، أن هذه الكراهية الدينية للمسلمين كانت موجودة مسبقا في تعاليم البروتستانتية عن نهاية العالم من العصور الوسطى²، لكنها ازدهرت «وتحولت من عقيدة إلى عرق» في بدايات العصر الحديث عندما أصبحت الإمبراطورية العثمانية الإسلامية تشكل تهديدا سياسيا هائلا.

يشرح مطر أن الإيمان بالآخرة (إسكاتولوجي) هو «نوع من المحاضرات الدينية بحثت في الأحداث المعاصرة والمستقبلية على ضوء الاعتقاد بعودة السيد المسيح كما هو مذكور بصفة أساسية في كتاب دانييل والوحي» التي أدت إلى ظهور تناقضات لا يمكن التقريب بينها (...) بين المسيحيين البروتستانت والمسلمين (...). إلى درجة كبيرة بحيث لا يمكن أن يكون بينهما حسب طبيعة منهج الله إلا حالة من الحرب» (153 - 154). للحصول على تحليل أكثر تفصيلا عن الإيمان بالآخرة والإسلام والمسلمين، ارجع إلى كتاب مطر الإسلام في بريطانيا، الفصل الخامس، «الإيمان بالآخرة والشرقيون»، (153 - 183). ارجع أيضا إلى كتاب كاثرين ر فيرث، التقليد المتعلق بنهاية العالم في إعادة صياغة بريطانيا، 1530 - 1645 (أوكسفورد: إصدار جامعة أوكسفورد، 1979).

لقد تحولت الكراهية الدينية التي كانت مسيطرة في العصور الوسطى إلى كراهية عرقية في بدايات العصر الحديث، ونتجت عنها تلك القوالب «والإشارات الانتقادية إلى الأتراك وأسلافهم المسلمين من العرب والسراسيين» ولم تكن مقصورة على علماء اللاهوت «ضمن حدود الجامعة» ولكنها أيضا اجتاحت الحوار السياسي والاجتماعي (154 - 155). في تصوير متسق مع الأيديولوجيات الدينية والسياسية في وقته، صور جايلز وبشكل فظ كل معتقي الإسلام علي أنهم شياطين وقذفهم واسماهم «فاسقين... متوحشين ووحوشا كاسرة تخلوا فعلا عن عقولهم من أجل كل تلك الشهوانية، ويبدو أن ما يقودهم هو فقط شهوانيتهم الجنسية ورغباتهم وذوقهم البذيء»⁽⁴¹⁾.

أصبح كتاب جايلز مرجعا موثوقا به للعديد من الكتاب الآخرين في الفترة نفسها. ويليام بيدولف، أول واعظ انجليزي ينشر قصة عن سفرياته إلى الإمبراطورية العثمانية، رحلات بعض الرجال الإنجليز إلى أفريقيا وآسيا وطروادة... وعادات الفورين والدول الوثنية (1609)، متبعا جايلز فيما يسميه ماكلين في كتابه نهوض الرحلات الشرقية «التقاليد البروتستانتية للدعاية المناوئة للإسلام». نسخ بيدولف كل كلمة قالها جايلز في قصته عن حياة الرسول: «و هو بذلك ينتمي بشدة إلى هذه التقاليد من المعلومات الخاطئة والمتعصبة»⁽⁸⁵⁾. بعد أن قذف الإسلام بأنه «دين شيطاني» وأن رسوله «أولا سارق وفيما بعد جندي يغوي الآخرين، ومن ثم مرتد، وبعدها

قائد لمجموعة من العصاة»⁽⁹⁴⁾، يتابع بيدولف التعليق محاولا ان يدحض ما يسميه «قوانين محمد ووصاياه الثمانية». هناك كتّاب آخرون أيضا للرحلات ساروا على نفس خطا جايلز وبيدولف ومنهم جون كارترائيت في كتابه رحلات الواعظ (1611) وويليام ليثغرو في الحديث الإجمالي (1632)، على سبيل الذكر لا الحصر، حيث يقدمون تقريبا نفس القصص السلبية المتطابقة عن الإسلام والمسلمين سواء منهم الأتراك أو العرب غير أن معظم مؤلفي قصص الرحلات هذه، كما يقول ماكلين، لم يكتبوا قصص الرحلات الخاصة بهم من خبرات شخصية فعلية. خوفهم من التأثير بالمعتقدات والعادات الغربية وبالتالي «تحويلهم إلى أتراك»، جعلهم «مثل كل المعلقين المسيحيين الغربيين في ذلك الوقت... لم تكن لديهم الرغبة في فهم الإسلام؛ لقد أرادوا فقط أن يدحضوه». (نهوض رحلات الشرق 85 - 87).

استمر تكرار التمثيل السلبي الذي يحط من قدر المسلمين والأتراك على حد سواء وحقق بذلك هدفه التعليمي بشكل تام حيث نجح في خلق صورة قالب خادع عن كل المسلمين استجاب له كل الجمهور الغربي وما زالوا «يستجيبون له غالبا بشكل لاإرادي» (شاهين 1). لقد كانت خرافة «الأتراك» و«الأتراك الفظيعين» قوية جدا لدرجة أنها أضحت تعابير شائعة بما يكفي في اللغة الانجليزية ليجري إدراجها وتعريفها في قاموس أكسفورد الانجليزي (أو إي دي):

تركي: (تتطبق على) أي شخص لديه صفات مستقاة تاريخيا من الأتراك؛ شخص ماكر وعدائي أو متكبر؛ أي شخص يتصرف بطريقة بربرية أو بقسوة. أيضا: شخص سيئ الطباع أو غير مؤدب؛ الرجل الذي يعامل زوجته بقسوة. غالبا (مصاحبة لمواصفات متجانسة) تركي فظيع؛ (أيضا) تركي شاب، الطفل والشخص اليافع غير المؤدب أو العنيف.

استمدت المفردة «سراسين» بالطريقة نفسها قوة اسطورية متناسبة. حسب قاموس أكسفورد الانجليزي، كانت المفردة تستخدم في البداية للدلالة على «البدو الرحّل في الصحراء العربية السورية الذين أرهقوا الحدود السورية للإمبراطورية وبالتالي فاللفظ استخدم للإشارة الي العربي الذي إذا توسعنا بتعريفه، هو مسلم وخاصة فيما يتعلق بالحملة الصليبية». وبعد الحملة الصليبية، بدأت الكلمة تستمد مدلولات جديدة: «غير مسيحي، وثني أو ملحد، غير مؤمن، غير نصراني». استمر استخدامها فيما بعد للإشارة إلى «الشخص الجاهل عديم الذوق، بربري». وقد امتد تعريف التركي والسراسين مستخدما نفس الألفاظ والمدلولات للإشارة لكل الأتراك والعرب والمسلمين. ومع مرور الوقت اختلطت هذه المدلولات في أذهان العامة مما أدى إلى خلق نقیضین متعارضین: المسلم «البربري عديم الذوق»، سواء العربي أو التركي، على طرف النقيض من المسيحي «المتحضر»؛ وإذا توسعنا أكثر إنه الشرق ضد الغرب.

مما يجدر ذكره أيضا فيما يتعلق بتعريف «التركي» وبعيدا عن كونه «فظيحا»، أنه «رجل يعامل زوجته بقسوة». هذا يلفت الانتباه إلى الجانب الآخر من الأسطورة التي تأكدت بسبب انشغال مؤلفي الكتب والروايات، ذلك الانشغال الذي يكاد يكون انبهارا مرضيا، بالعلاقة بين الجنسين والعلاقات الأسرية والزوجية في الإسلام وفي العالم التركي/العربي، وهو انشغال مازال مستمرا حتى يومنا هذا.

مرة ثانية يكرر بيدولف أفكار جايلز باسترسال كبير في تصويره للزواج والعلاقات الأسرية: الوصية السابعة لهم تتعلق بالزواج: يجب على كل رجل أن يتزوج بالضرورة لزيادة ومضاعفة النسل ودين محمد. من عاداتهم أن يشترى الزوج من والديها ولا يرى أحد الزوجين الآخر أبداً حتى يتزوجا؛ وزواجهم ليس إلا مجرد تسجيل في سجل القاضي. ويعتبر من القانوني بالنسبة إلى الرجال أن يتخذوا أي عدد يريدون من الزوجات أو العدد الذي يمكنهم الإنفاق عليه. وإذا كره أي منهم أي واحدة منهم، فيمكنه بيعها أو تقديمها لأي من العبيد الذين لديه. ولعدم حبهم الجمّ لزوجاتهم، فإنهم لا يجلسون مع الرجال أبداً إلى مائدة الطعام، لا ليس (حتى) مع أزواجهم ولكنهم ينتظرون بجانب الطاولة ويخدمونهم. وبعد أن يتناول الزوج الطعام، يتناولن الطعام سرا وحدهن من دون أن يسمحن لأي رجل أو جنس الرجال أن يكون بينهما إذا كان عمره يزيد على 12 سنة. كما لا تخرج النساء من بيوتهن أبداً إلا بإذن أزواجهن وهذا نادر جداً إلا إذا كان خروجهن إلى البانيو (أو الحمام الساخن) أو مرة واحدة في الأسبوع حتى يُنحَن على قبور الموتى.

وإذا كان الزوج خارج المنزل، عند دخوله إلى البيت، إذا كانت أي واحدة من زوجاته تجلس على كرسي، فإنها تقف وتحنى لزوجها وتقبل يده وتضع الكرسي نفسه له للجلوس عليه وتبقى واقفة مادام هو موجودا. لو كان الأمر نفسهموجودا في إنجلترا، لكانت النساء أكثر وفاء وإخلاصاً لأزواجهن. لو كانت هناك عقوبة مماثلة بشكل خاص للعاهرات، لكان هناك عهر أقل لأنه هناك إذا كان لدى الرجل 100 امرأة، وأقامت إحداهن علاقة غير شرعية مع أي رجل غير زوجها، فإن لديه السلطة أن يقيداً من يديها ورجليها ويجرها إلى النهر ويضع حجر حول عنقها ويفرقها في الماء. وهذه عقوبة معتادة بينهم ولكنهم غالباً ما يفعلونها ليلاً، والرجل الذي يقبض عليه وهو يقوم بذلك تُقطع أوصاله⁽⁹⁵⁾.

إن هذا التطاول والصورة التي يبدو جلياً أنها مفبركة عن العلاقة بين الجنسين والعلاقات الأسرية لا تمثل فقط الرجال المسلمين كطغاة مستبدين ولكنها تُظهر النساء/ الزوجات المسلمات على أنهن أقرب ما يكنّ إلى الجوّاري اللاتي يجري بيعهن وشرأؤهن وإبعادهن وعقابهن حسب رغبة الرجل وامتعة. إن التناقضات الموجودة في تصريحات بيدولف الأخيرة هذه تستحق الوقوف عندها. قد يتساءل القارئ إذا كان للرجل السلطة في أن يوقع هذه العقوبات المعتادة والوحشية على زوجته فلماذا يقوم بذلك «ليلاً» ولماذا تقطع أوصال الزوج إذا قبض عليه؟ من المهم أيضاً أن ننتبه إلى أنه حين يتعلق الأمر بالعلاقات بين الجنسين، وجد بيدولف أن لدى المسلمين في النهاية شيء يستحق المحاكاة والتقليد. كما يشير جيرالد ماكلين، الواعظ في بيدولف «أعجب بطريقة تخيله لتلك الطريقة التي تتصرف بها الزوجة في بيت الزوجية... (و) تحمّس للإمكانات الخيالية للعقوبة» (نهوض رحلات الشرق 88) للزوجات اللاتي يثبت أنهن أقل وفاء وإخلاصاً.

يناقش مطر أنه مع بداية تحول دور وموقع النساء في أوروبا وإنجلترا من سياق العصور الوسطى من حيث «الانغلاق والصمت والعفة والاعتماد على الغير» إلى موقع أكثر ظهوراً في بداية العصر الحديث والعصر الإليزابيثي، كان التمثيل المبدئي للنساء المسلمات في أدب الرحلات الإنجليزي الأبوي خلال الفترة نفسها «كنقيض النساء الإنجليزيات والنموذج الذي

يطمحون إلى (مضاهاته) في المسيحية». كان هذا جزءاً من «الجهود البوليسية» في إنجلترا وأوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر التي سعت إلى السيطرة على النساء اللاتي بدأن في الدفاع عن حقوقهن والمطالبة بدور اجتماعي أكثر وضوحاً. اعتبر هؤلاء الكتّاب الأبويون أن «نموذج الأنثى المنقادة والمطوعة بين المسلمين» إيجابي، ولكن هذا الأمر تغير في النصف الثاني من القرن السابع عشر حين اعترف المؤلفون «بوضوح بعدم قدرتهم على فهم العادات الاجتماعية الإسلامية» على الرغم من الاستمرار في الانبهار بعالم الحريم المنفصل الغامض الذي لا يمكن الوصول إليه. إن عدم إمكانية الوصول إلى هذا العالم أو فهمه «غيرت صورته في المخيلة الانجليزية من عالم النساء فيه سجينات الي عالم غريب ورومانسي للنساء». نتج عن هذا ظهور «رومانسية الحريم» مع كل تمثيلها الغريب للنساء المسلمات، فهنّ يعشن سجينات في الحريم خاضعات لمشيئة ساداتهن/ أزواجهن ولكنهن في الوقت نفسه تحكن دسائس رومانسية خطيرة خاصة بهن. استقى معظم مؤلفي قصص الرحلات تصوراتهم من ملامح تصوير الغرابة «الذي يربط الشخص الذي يصور علي أنه غريب أو شاذ بكل ما هو غريب ويفصله تماماً عن الواقعية» («تمثيل النساء المسلمات في إنجلترا في عصر النهضة»، لا توجد صفحة) وفي هذا السياق تسببوا في زيادة التصوير السلبي الموجود مسبقاً عن النساء المسلمات كما سنناقش في الصفحات التالية.

على الرغم من انتشار قصص الرحلات الزائفة والمفبركة في أواخر القرن السادس عشر وخلال القرن السابع عشر، كان هناك أحياناً قصص أخرى حاولت تقديم عرض أكثر صدقاً عن الشرق. كان جوزيف بيت رجلاً انجليزياً أخذ أسيراً وعبداً إلى الإمبراطورية العثمانية في الفترة الواقعة ما بين 1687 - 1694 وتحول إلى تركي، أي اعتنق الإسلام أثناء أسره، ولكن بعد تحريره من أسره وعودته إلى إنجلترا كتب ونشر قصة أسره، قصة حقيقية وصادقة عن الدين وأخلاق أتباع محمد (1704). إن أسر بيت واعتناقه الإسلام سمحا له بأن يكون أكثر قرباً وإطلاعا على ثقافة وعادات المجتمع الإسلامي؛ ومن ثم عاد إلى المسيحية ونشر قصته وهو يأمل «أن تكون طريقة تعويض وتصحيح لارتداده السابق (تغيير دينه)» (221)، ولكنه لم يكن متأثراً عندما سجل خبراته بأجندة التحيز الديني. يشرح دانييل ج. فيتكوس في القرصنة، العبودية والخلاص أن رواية بيت وقصته تختلفان عن باقي القصص لأنه «يؤكد القيمة الحقيقية لقصته ولكن في حالته، هناك تأكيد على الحقيقة التجريبية ودقة المعلومات وليس على نشر حقيقة الدين» (218). وبالتالي، إن قصة أسره وحياته في الشرق تعيد النظر بوضوح في معظم التصريحات السابقة. يقول صراحة في الفصل الخامس فيما يتعلق بالادعاء أن الرجل المسلم يمكنه «أن يتزوج قدر ما يشاء من النساء أو قدر ما يستطيع الاحتفاظ به».

لقد وردنا أن أتباع محمد يمكنهم الزواج بأي عدد من الزوجات اللاتي يريدون وأنا أعتقد أن الأمر كذلك ولكن ليس هناك واحد بالألف لديه أكثر من زوجة واحدة ما عدا في الريف حيث يوجد البعض هنا أو هناك ممن تزوج من زوجتين إلا أنني لم أعرف أبداً إلا واحداً لديه العديد منهن حيث لديه ثلاث زوجات (243).

على الرغم من إعادة طباعة روايته عدة مرات في السنوات التي تلت، لكن يبدو أنه لم يكن لها الأثر القوي الذي كان للقصص والروايات السابقة لأن اعتناق بيت للإسلام، وكما يقول فيتكوس، و«صلاته الحميمة والموسعة مع الآخر المسلم» جعلاً من معاصريه يعتبرونه «ملوثاً» (219) وبالتالي ليس جديراً بثقتهم.

هناك شخصية أخرى مهمة تناقضت قصص رحلاتها وحاولت دحض العديد من القصص السابقة وهي ليدي ماري ورتلي مونتاغ. سافرت ليدي ماري إلى الإمبراطورية التركية مع زوجها الذي كان سفيراً في إسطنبول في الفترة ما بين 1716 - 1717. ولقد سجلت تجربتها وملاحظاتهما عن الإمبراطورية التركية في رسائل أرسلتها إلى وطنها ولكن لم يتم جمع هذه الرسائل ونشرها تحت عنوان رسائل السفارة التركية حتى عام 1763 بعد عام من وفاتها. كتبت ليدي ماري ما يلي:

من المؤكد أننا لا نملك معلومات جيدة عن أخلاق ودين هؤلاء الناس إذ نادراً ما قام أي شخص بزيارة هذا الجزء من العالم عدا عن التجار الذين يهتمون فقط بشؤونهم الخاصة أو المسافرين الذين يقيمون لفترات قصيرة لا تمكنهم من الإبلاغ عن أي شيء بشكل صحيح أو ينقلون فقط ما يتناهى إلى سمعهم. ان الأتراك متكبرون جداً وبالتالي لا يتبادلون الأحاديث مع التجار وكأنهم يعرفونهم، وبالتالي فهؤلاء التجار لا يستطيعون أن يلتقطوا إلا بعض المعلومات المشوشة التي تكون خاطئة بشكل عام ولا يستطيعون تقديم قصص أفضل من تلك التي يستطيع لاجئ فرنسي يقيم في عليّة في أحد أزقة الحي اليوناني في لندن أن يحكيها عن البلاط الملكي الإنجليزي⁽⁶⁰⁾. الرجال والنساء المسلمون وحياتهم وعلاقاتهم مع أسرهم ومجتمعاتهم والحرملك أو أجنحة النساء (المعروفة أكثر باسم الحريم) كانت في أفضل أحوالها تصوراً بشكل سيئ ومبالغ فيه وفي أسوأ حالاتها قصصاً زائفة ومفبركة. كما تؤكد السيدة ماري: «إن من يسمح له بدخول منزل رجل تركي رفيع المقام لا بد أن تكون له شخصية أو مكانة مميزة أو أن تكون مناسبة غير اعتيادية، وعلي أي حال فإن أجنحة الحريم دائماً ما تكون أماكن محرمة». وتستنتج ليدي ماري أن مؤلفي الرحلات الشائعين... مغرمون بالتكلم عما لا يعرفون»⁽⁸⁵⁾ ويقدمون قصصاً «تكون بشكل عام بعيدة كل البعد عن الحقيقة وتكون مليئة تماماً بالأمور اللامعقولة عن النساء اللاتي من المؤكد أنهم لم يرونها أبداً»⁽¹⁰⁴⁾.

كانت خبرة الليدي ماري بالنساء التركيات وعلاقاتهن وأنشطتهن مختلفة تماماً عما كان ينشر عنهن عادة. بمقارنة النساء التركيات بالنساء الأوروبيات، إنها تقوض كلا من أسطورة خضوع المرأة ووحشية الرجل وهي تعكس الأدوار بطريقة ساخرة فهي تقول: إنها ليست كالمرأة الأوروبية «لأن النساء التركيات هن الوحيدات فقط الأحرار في الإمبراطورية. إنهن يمتلكن حرية أكثر مما لدينا». إن الاستقلال الاقتصادي أيضاً للمرأة المسلمة يعطيها الحرية والاستقلالية؛ ولم يكن لديهم «الكثير يخشونه من كره أزواجهن فأولئك النسوة الثريات يمتلكن كل مالهن بأيديهن ويأخذنه معهن بعد الطلاق ويكون الزوج ملزماً بإعطائهن مبلغاً إضافياً» (71 - 72) 3. بعد أن قامت ليدي ماري بزيارة إلى الحمام، تأثرت بـ«الأخلاق الراقية» والمتحضرة للسيدات اللاتي كن

مجردات من الفضول الوقح»، وهن بذلك لا يشبهن نساء البلاط الأوروبي اللاتي لا يمكن ان يتصرفن بطريقة بغاية التهذيب كتلك مع الغرباء» (58). إن زيارة أخرى إلى حرمك زوجة أحد المسؤولين الكبار تركتها منبهرة وكأنها «أمضت بعض الوقت في جنة محمد». لقد أقنعت اللياقة والذوق والتحضر والضيافة للسيدة التركية الليدي ماري أنه لو أن هذه السيدة نقلت فجأة إلى أكثر قصور أوروبا تحضرا لما كان أي شخص سيعتقد إلا أنها قد ولدت وترعرعت كي تكون ملكة رغم إنها تعلمت في بلد نسميه بربري» (89 - 90).

3 مفهوم «سياسة الانفتاح الاقتصادي» في القانون البريطاني العام جعل النساء/ الزوجات معتمدات على أزواجهن قانونيا وماليا. كانت كل ثروة المرأة تنتقل تلقائيا لتصبح ملكا لزوجها بحكم الزواج. لم يتغير هذا الوضع لحين صدور قانون أملاك المرأة المتزوجة عام 1882 الذي سمح للنساء بالتصرف في أملاكهن الموهوبة لهن من الأبوين عند زواجهن ولكن لم تمتلك النساء كامل السيطرة القانونية على ممتلكاتهن من أي نوع كان لحين صدور قانون ممتلكات المرأة المتزوجة عام 1893.

لسوء الحظ، إن قصص ليدي ماري عن سفرها إلى الإمبراطورية العثمانية لم تكن الأكثر تأثيرا في صياغة المفهوم العام لدى العامة خلال تلك الفترة. قد يكون السبب وراء ذلك أنهم كانوا يرونها «أنها امرأة تمردت بسفرها على أعراف المكانة الاجتماعية والجنس» (ماكليين، «العهد العثماني قبل الاستشراق؟» 85) أو إن سفرها كما تقول آنيثا ديزي سمح لها بالهروب من القيود العقلية والفكرية والجسدية القاسية لمجتمعها وأن تصبح منفتحة وتعبّر عن انطباعات ووجهات نظر جديدة لم تكن مقبولة في زمانها ومكانها(26). قد يوضح هذا الأمر السبب وراء عدم ظهور رسائلها مطبوعة إلا بعد وفاتها وضد محاولات أسرتها اليائسة لمنع نشرها. إن ما يدعو للأسف أيضا أن حتى وصفها للحمام التركي كان قد استخدم من قبل الرسامين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين ساعدت أعمالهم في نشر الدعاية عن المفاهيم الخاطئة وسوء تمثيل الإسلام والمسلمين من الرجال والنساء. في القرن التاسع عشر، شرع الرسام الفرنسي جين أوغست دومينيك أنغر برسم مشهد الحريم بتكليف من نابليون وأنتج لوحته الشهيرة لو بين تورك (الحمام التركي) التي استوحاها من وصف ليدي ماري لزيارتها إلى الحمام التركي غير أن اللوحة كانت مبتذلة جدا وأعيدت إليه ولم تنشر أمام العامة حتى عام 1905 بعد وفاته (دو فيرنيت، لا توجد صفحة) 4.

قد يكون من أهم الأعمال في القرن الثامن عشر التي ألهمت عددا من الفنانين والرسامين في ذلك الزمان وكان لها التأثير العميق والدائم على الأوروبيين وخاصة الإنجليز وفهم الشرق وبخاصة الشرق المسلم هو ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية والإنجليزية. تمت ترجمة ألف ليلة وليلة أول مرة إلى الفرنسية من قبل أنطوان جالاند ونشرت في سبعة مجلدات بين 1704 - 1706. جرت ترجمة مجلدات جالاند عن ميل إليه أون نوي (ألف ليلة وليلة) بسرعة إلى الانجليزية بعد نشرها بالفرنسية وأصبحت مشهورة جدا وكان لها حسبا ذكر روس بولاستر «تأثير لا يمكن المبالغة بتقديره» على التقاليد الأدبية والمخيلة الإنجليزية ولكن الأمر الأهم أن

جالاند صاغ النص الخاص به من أجل استهلاكه من قبل القارئ الأوروبي (...). مصرًا على أن القصص تقدم تبصرا في حياة الثقافات الشرقية المعاصرة على الرغم من معرفته الخاصة العميقة بالتنوع الكبير التاريخي واللغوي والديني في هذه المناطق»⁽¹⁶⁾. لقد ساعدت صيغة قصة ألف ليلة وليلة في تداول القالب الموجود مسبقا. إن شخصية شهريار المستبد والمضطهد الذي يتزوج عذراء جديدة كل يوم ليقطع رأسها فقط في الصباح التالي هو مجرد تجسيد مبالغ فيه لـ «التركي الذي يعامل زوجته بقسوة». شهرزاد هي الشابة التي تتعرض للاستبداد والعروس الذكية التي تعيش تحت تهديد مستمر أن تخسر رأسها ولكنها تدير أمورها بعبقرية حتى تبهره بقصصها الرائعة لتبقي على حياتها كل يوم بيومه. بالإضافة إلى هذا، إن الإبهام المتعمد من جانب جالاند للاستقلالية الثقافية للعديد من المناطق الشرقية المتضمنة في القصص، أضافت إلى التشويش الموجود أصلا للفهم الغربي عن الشرق والإسلام والمسلمين.

لقد انتشر وتواصل كذلك سوء فهم الإسلام والمسلمين حيث شكل وصاغ المفهوم والإنتاج الأدبي حتى عند أولئك الذين لهم مكانة فكرية سامية في التقاليد الأدبية الغربية. تدين ماري وولستونكرافت في كتابها الدفاع عن حقوق النساء (1792) معاملة وتعليم ثقافة بلدها للنساء الإنجليزيات الذي حوّلهن إلى «كائنات ضعيفة... مناسبات فقط للحريم»،⁽¹³⁾ 5. والكاتبة، وهي إحدى مؤسّسات نظرية المساواة بين الجنسين، كانت هي نفسها تردد عرضا المعتقدات السائدة في زمانها متهمة مجتمعهما في معاملة النساء باتباع «الأسلوب الحقيقي لدين محمد، (...) كنوع من الكائنات القاصرة وليس كجزء من الكائنات البشرية»⁽¹⁰⁾. كما تشير ديدري شونا لينش إلى إن وولستونكرافت كانت تردد «الرأي الخاطئ الشائع بين الأوروبيين في أن القرآن، النص المقدس للإسلام، الذي علّمه النبي محمد يقول إن النساء ليس لديهن أرواح وسوف لن يسمح لهن بالحياة ما بعد الموت» (10، ملحوظة 6).

4 - رسامون أوروبيون آخرون مثّلوا الحريم والحمام التركي ومنهم الفرنسي جين جاك فرانسواز لو باربيير في لوحته حمام الحريم التركي والأسترالي الفرنسي رودولف إيرنست في لوحته «حمام الحريم»، والرسام الإيطالي دومينيكو موريلي في لوحته «حمام تركي»، والفرنسي جين ليون جيروم في «حمام الحريم» على سبيل الذكر لا الحصر.

5 - «سيراغليو» هي مفردة إيطالية مأخوذة عن السراي التركي وتعني القصر. كانت تستخدم للتعبير عن الحريم أو جناح النساء.

في دفاعها عن حقوق المرأة الإنجليزية من أجل حصولها على تعليم أفضل وعلى دور أكثر وضوحا في المجتمع، كانت وولستونكرافت في الوقت نفسه تمثل عمدا النساء المسلمات على أنهن النقيض السلبي الذي كانت تسعى إلى إقصاء نفسها عنه وتحفز الرجال المسيحيين الغربيين بذلك للنأي بأنفسهم عن «دين محمد» بإعطاء النساء حقوقهن. كانت وولستونكرافت في تمثيلها وتحفيزها، كما تشير إليها بيرناديت أندريا، تضيف إلى «خرافة عبودية المرأة المسلمة». برجعوها إلى ذلك النمط المسبق الجاهز والمتاح، سقطت وولستونكرافت ككثيرات غيرها من رائدات الحركة النسائية في «التورط بالأيديولوجيات المتعلقة بحركة الاستشراق والعنصرية» وتسببت

في نشوء «استشراق الحركة النسائية» التي أضافت إلى «نشأة المفهوم المعمم الموحد» (275 - 276) للقالب الخاص بالمرأة العربية المسلمة.

بعد ما يزيد على عقدين من الزمان، تعيد ماري شيلي ابنة وولستونكرافت آراء أمها السابقة نفسها عن الرجال والنساء في الإسلام في روايتها فرانكينشتاين (1823/1818) وهي إحدى أشهر الروايات الشعبية في الفترة الرومانسية. تحتوي فرانكينشتاين على العديد من القصص الداخلية التي لم تأخذ حقها غالبا من قبل القراء والنقاد الذين أعجبوا بقصة فيكتور فرانكينشتاين ووحشه. قصة عائلة دو لاسي «والعربية الجميلة» صافي هي إحدى هذه القصص المتضمنة. دو لاسي أسرة فرنسية نبيلة سيئة الحظ (الأب أعمى وابنته آغاثة والابن فليكس) تصبح الحامي والراعي لذلك الوحش المنبوذ من دون وعي منهم. كان سوء الطالع المشار إليه ناتجا عن مناصرة فليكس لتاجر تركي مسلم وهو أبو صافي. إن طريقة تمثيل صافي وأبيها التاجر التركي تعكس بوضوح حقيقة إنه مع بدايات القرن التاسع عشر أصبح فهم القالب الخاطئ عن المسلمين ليس فقط مؤسسا بشكل ثابت في التقاليد الغربية ولكن أيضا أصبحت فكرة بربرية الرجل المسلم وخضوع المرأة المسلمة مفهوما فنيا متاحا وجاهزا بحيث يمكن من خلاله تعزيز المكانة السامية الوهمية وحضارة الغرب المسيحي.

كان التاجر التركي مضطهدا في فرنسا بسبب دينه وثروته وأُتهم بجريمة لم يرتكبها واعتقل وصدر عليه الحكم بالموت. فليكس الذي كان حاضرا أثناء المحاكمة شعر بـ«الغضب العارم» وبـ«الرعب والسخط» بسبب محاكمته غير العادلة واقسم أنه سيقدم العون لذلك الرجل «المحمدي سيئ الحظ». ونجح بعد عدة محاولات في الاتصال به وقدم له المساعدة. وقد عرض التاجر التركي عليه جوائز وثروة ولكن فليكس النبيل رفضها «بازدراء». ولكن حين يقابل فليكس صافي، تأسر قلبه «وتأتي للتركي فورا فكرة أن ابنته قد استولت على قلب فليكس وعلى ذلك فإنه يسعى لضمان مساعدته بشكل كامل لمصلحته بإعطائه وعدا بالزواج منها». على الرغم من أن ذلك التركي «كاره لفكرة أن ابنته قد تتزوج بمسيحي» (111 - 113) ولكن من أجل خدمة مصالحه الشخصية شجع هذا الانجذاب والحميمية بالنمو بسرعة بين الحبيبين. وحين يدبر فليكس أخيرا أمر مساعدة التركي على الهرب، يقع هو نفسه تحت طائلة القانون حيث يُنفى هو وأسرته. في تلك الأثناء يقوم التركي بالتخلي عن الرجل الذي خاطر بكل شيء لينقذه ويهرب ومعطيا الأوامر لابنته أن تلحق به. يقوم النص منذ البداية بالمقارنة بين فليكس دو لاسي والتاجر الذي حتى لم يعط اسما في القصة ولكن تقتصر هويته فقط إنه رجل تركي ومسلم (محمدي) مما يعكس لنا ان القالب المستمر منذ أمد بعيد مازال يقدم لإرضاء التوقعات التي لدى القارئ. لم تتم فقط الإشارة إلى نبل فليكس من خلال مناصرته النبيلة لذلك التركي من دون مصلحة أو هدف ولكن أيضا من خلال مقارنة الشخصيتين - فالتركي رجل استغلالي غير شريف لا يتوانى في استخدام ابنته وخيانة منقذه وبذلك يفشل فشلا ذريعا في الوصول إلى نبل فليكس.

إن صورة صافي تصب أيضا في ذلك القالب الشرقي. عندما قدم النص في البداية شخصية صافي، وصفت بأنها «ترتدي حلة سوداء وتضع على رأسها حجابا أسود سميكاً»، وحين ترمي

بحجابها بعيدا، يظهر أنها «ذات جمال وتعابير كالملائكة. شعرها أسود فاحم لمّاع ومضفرّ بطريقة غريبة وعيناها سوداء اللون... ملامحها معتدلة ولون بشرتها ابيض بشكل رائع ويشوب كل خد من خديها لون وردي رائع. وكانت تغني مثل العندليب في الغابات» (106 - 107). إن هذه الغرابة في «العربية الجميلة» بحاجة إلى إعطائها التوازن بالفضيلة والنبالة كي تصبح جديرة بفليكس النبيل. ولكن كيف يمكن للفضيلة والنبيل أن تكون موجودة عند ابنة رجل مثل أبيها؟ النعمة الأخرى التي تتمتع بها صافي هي أمها العربية المسيحية التي اختطف وأخذت كجارية من قبل الأتراك وبعدها أخذها والد صافي زوجة له بعد أن أسره جمالها. والدّة صافي وقبل وفاتها «أعطت تعليمات لابنتها تتعلق بعقيدتها الدينية وعلمتها أن تطمح إلى قوى أسمى من الذكاء وأن تكون روحها مستقلة وهذا شيء محرم على الأنثى من أتباع دين محمد». لقد جعلتها تعاليم أمها تشعر بالخجل من خيانة أبيها للرجل الذي أنقذه وشجعها على الهرب لأنها اشمأزت من احتمال أن تعود مجددا إلى آسيا وأن تصبح محتجزة ضمن جدران الحريم حيث يسمح لها فقط بشغل نفسها بالتسالي الصبائية، وهذا لا يلائم طبيعتها الروحية بعد أن أصبحت الآن معتادة على الأفكار العظيمة والمحاكاة النبيلة للفضيلة. إن احتمال زواجها من مسيحي والبقاء في بلد يُسمح فيه للنساء أن يأخذن مكانتهن في المجتمع كان يروق لها» (112).

من المهم أن ننوه هنا إلى أن أم صافي ما كانت لتصبح النعمة المنقذة لابنتها لو إنها كانت عربية مسلمة؛ من الضروري حتما أن يجعلوا منها مسيحية وإلا لما كان لديها تلك «الأفكار العظيمة» و«الفضيلة» التي زرعها في ابنتها. على الرغم مما ذكر، لا يمكننا إلا أن ننتبه إلى التضارب الواضح في الرواية الذي يعيد إلى الأذهان صدى ذلك التضارب الوارد في كتاب وولستونكرافت السابق الدفاع. عند إدانة الإسلام ودين محمد لأنه يعامل النساء «كنوع من الكائنات الدنيا»، تضع وولستونكرافت صورة المرأة المسلمة علي أنها النقيض السلبي الذي تسعى إلى إقصاء نفسها ونساء ثقافتها عنه، ولكنها وبشكل متضارب أيضا تسمي نساء ثقافتها «جنسا ضحلا» تمت تربيتهن للتضحية «بقوة أجسامهن وعقولهن (...) من أجل اهتمام سطحي بجمالهن والرغبة في تأسيس ذاتهن - بالطريقة الوحيدة التي يمكن من خلالها للمرأة النهوض في العالم - هي من خلال الزواج» (13). يبدو أن كون أولئك النساء من المسيحيات الغربيات لم يعطين في فترة وولستونكرافت «تلك المكانة المرموقة في المجتمع» أو «الأفكار العظيمة» التي تدّعيها ماري شيلي لهن. بالطريقة نفسها، إن تصوير شيلي للنساء الغربيات المسيحيات في فرانكينشتاين يبدو شاحبا بالمقارنة مع صورة صافي. كانت آغاثة شقيقة فليكس ذات حضور ضبابي وهي شابة نشأت كي تكون في مصاف سيدات مجتمعهما، وتمّ تدريبها مثل كل النساء في مكانتها كي تحقق، حسبما تقول جوهانا م. سميث، «توقعات مثيلاتها» في مجتمعهما مما جعلها محتجزة داخل «الفلك الأنثوي داخل المنزل» (315). ولذلك كان فليكس «دائم العمل خارج البيت» بينما كانت هي تقوم «بترتيب الكوخ وتحضير الطعام» (101). إن آغاثة وكل النساء الأخريات في الرواية، فيما عدا صافي، «إناث بكل ما في الكلمة من معنى» فهن «نادرا ما يبتعدن عن المنزل» (سميث 313 - 317) ويبدو أنهن يفترن إلى الاستقلالية. تمتلك صافي من جهة أخرى «روحا مستقلة» تسمح لها بمواجهة أبيها

المستبد والسفر وحدها حول أوروبا من دون أن تقعدها قلة علمها باللغات أو الثقافة أو الجغرافية بحثا عن الرجل الذي تحب. السؤال الذي يفرض نفسه هنا: هل قوة صافي واستقلاليتها ناتجة عن تعاليم أمها العربية المسيحية؟ أو أنها صفات ورثتها عن أمها العربية المسيحية؟ بالطبع نحن لا نرغب في فرض شيء على النص وخاصة إن شيلي نفسها لم تقل الكثير عن والده صافي. ولكن من الواضح أن القدرة على البقاء في ظل العبودية والعيش في ثقافة أجنبية مع المحافظة على إخلاصها لدينها، على الرغم من زواجها من رجل يختلف عنها في المعتقدات، كل ذلك يظهر أن والده صافي كان لديها من القوة والمقاومة الشيء الكثير. هذه الخصال يمكن أن تتطور فقط في بيئة تعزز منها وعلى الرغم من أننا لا نعرف أي شيء عن نشأة الأم، يمكننا أن نفترض أن ثقافتها الأصلية لا بد أنها قد أمدتها بمساحة للنمو كامرأة قوية مستقلة. يمكننا أن نفترض أيضا أنه قد كان لديها تلك المساحة نفسها بعد زواجها من والد صافي على الرغم من تصويره على هيئة مستبد مسيطر. على الرغم من كل هذا، كان مسموحا لها ليس فقط بأن تحتفظ بمعتقداتها ولكن بأن تنقلها إلى ابنتها أيضا.

وسط هذا التمثيل السلبي المسيطر عن الإسلام والمسلمين، يبدو أن سير وولتر سكوت في كتابه الطلسم (ذا تاليسمان) (1825)، ثاني مجلد من كتابه قصص الحملات الصليبية، يقدم منظورا مختلفا. تصف صفحة سكوت في موقع مكتبة جامعة إدينبرغ على الإنترنت الرواية كما يلي: «ربما تكون أول رواية بالإنجليزية تصور المسلمين بضوء إيجابي» (لا يوجد صفحة). تصوّر الطلسم العلاقة بين السراسين (العرب المسلمين) والصليبيين وخاصة العلاقة بين صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد باتجاه نهاية الحملة الصليبية الثالثة. تبدأ الرواية بمواجهة بين سير كينيث فارس ليوبارد وأمير السراسين شيركوف الذي يتبين فيما بعد إنه صلاح الدين نفسه. على الرغم من أنه في المواجهة الأولى، «كان أمير السراسين يشكل تباينا مميّزا ومذهلا بالمقارنة مع الصليبيين الغربيين» في صفاته الجسدية وسلوكياته، غير أن هذا التباين لا يضع الأمير في أي ضوء سلبي، بل على العكس فإن كلا الرجلين متساو في الشجاعة والقوة والاستقامة «وأخلاق المقاتل الشرقي كانت حكيمة وجميلة ورزينة»⁽¹⁶⁾. وعندما يتخفى صلاح الدين فيما بعد بصورة طبيب ويدبر أمر دخوله إلى مخيم الصليبيين لزيارة الملك ريتشارد الذي كان طريق الفراش بسبب حمى خطيرة داهمته، يتم تصويره هنا من جديد بصورة إيجابية. وبما أنه حكيم أو طبيب، فهو حكيم ولديه مهارات غير اعتيادية وعلى الرغم من ارتدائه ثيابا بسيطة وبنيته صغيرة بالمقارنة مع الرجال الغربيين، «كان هناك شيء مذهل في سلوكه ورزاقته» استوجبت الاحترام⁽⁵⁸⁾. علاوة على هذا، إن الملك ريتشارد نفسه يشهد لصلاح الدين بأنه «سلطان نبيل»⁽⁵⁶⁾، وهذا ما عبّر عنه سير كينيث بقوله: «عدو كريم وباسل وعطوف ومخلص» (50 - 51)، ولا يبرهن صلاح الدين على خلاف هذا من خلال أحداث الرواية.

هذه الصورة الإيجابية التي تكاد أحيانا أن تكون رومانسية ينقضها تصوير آخر مع تطور أحداث الرواية التي تعكس بشكل عام صدى الآراء المستمرة عن الإسلام على إنه دين «شيطاني» و«مزيف»، مما يعطي الانطباع بأن صلاح الدين قد يكون حالة فردية أو شخصية نادرة ومع ذلك فهو ليس معنى

تماما من التأثير الملوث للدين الذي يتبعه. يتساءل الملك ريتشارد بربية كيف يمكن «لسلطان باسل وفاضل أن يؤمن» يمثل ذلك الدين (56). فسكوت نفسه يستخدم اللغة نفسها التي فيها ازدراء والتي تعيد إلى الذاكرة الأعمال الماضية فهو غالبا يصف الأمير، وخاصة في الفصل الأول في مواجهته مع سير كينيث، بمجموعة من المفردات التي يستخدمها بالتناوب وبالمعنى نفسه. الأمير هو «ملحد» و«وثني» و«شرقي» و«عربي» و«مسلم» و«غير نصراني» وفي مواجهة مع «الفارس المسيحي». ربما يقال إن سكوت كان يقوم فقط بتسجيل المفردات المستخدمة دائما من قبل الصليبيين كي يعكس نظرة سير كينيث لخصمه، بيد أن هذه الفرضية تدحضها الرواية التي يرويها الأمير عن انحداره من «الجن» في جبال كردستان:

بمن يجب على أشجع الناس أن يتباهى إذا لم يتباهى بانحداره من الأشجع علي الإطلاق؟
بمن يجب على الأكثر كبرياء أن يفخر بنسبه أكثر من فخره بالانتساب الي روح الظلام الذي فضل أن يسقط بالقوة علي أن يخضع بإرادته؟ قد يكون إبليس (الشيطان) مكروها ايها الغريب ولكنه يجب أن يرهب جانبه؛ ومثل إبليس أولئك الذين ينحدرون من نسله في كردستان» (24).
تعزز هذه القصة الخيالية الربط بين الأمير والشيطان وتؤكد الاعتقاد السائد أن الإسلام نشأ من «الشر» كما يقول كينيث. ما هو إذا المصدر الذي ينبع منه الكرم والعواطف النبيلة التي يتمتع بها صلاح الدين؟ لقد توقع سكوت هذا السؤال فعليا في المقطع الأول من الفصل الثاني. عبر السنين الطويلة من الحرب «مع ما تخللها من فواصل سلم» بين الصليبيين والسراسيين، كانت «روح الفروسية» لدى الصليبيين قد امتدت بالتدريج من المسيحيين إلى أعدائهم اللدودين من السراسيين... بحيث لم يعد السراسيين ذلك المتوحش المتعصب الذي انطلق من قلب الصحراء العربية والسيوف في يده اليمنى والقرآن في اليد الأخرى، ليسبب الموت أو ينشر دين محمد أو في أحسن الأحوال العبودية والأتاوة على كل أولئك الذين تجرأوا على معارضة معتقدات هذا النبي القادم من مكة... التقط الشرقيون بالتدريج جزءا من أخلاق خصومهم وخصوصا تلك المتعلقة بعبادات الفروسية التي كانوا يعتمدون عليها تماما لسحر عقول هؤلاء الغزاة المتكبرين وكسبهم (13 - 14).

إن فروسية صلاح الدين إذا ليست إلا فروسية مسيحية غربية تعلمها أولا ومن ثم عكسها. ليس هناك يدعو للعجب إذا أن سكوت نفسه يعلق في مقدمة الطلسم (1832) بأن «صلاح الدين... أظهر السياسة العميقة والحصافة الخاصة بالملك الأوروبي وليس المكر والعنف الخاص بالسلطان الشرقي» (4). وعلي ذلك يمكننا أن نعجب بصلاح الدين فقط من خلال مقارنته مع نموذج أوروبي أسمى منه. مثل كل الأعمال التي تتناول الإسلام والمسلمين، لم تهمل «الطلسم» تناول مسألة العلاقات بين الرجال والنساء ومكانة النساء. في مناقشة سير كينيث وأمير شيركوف عن تعدد الزوجات والنساء في الفصل 2، يعقد الأمير مقارنة بين الرجال والنساء وخاتمه الذي تتوسطه ماسة مدهشة وتحيط بها أحجار أصغر، الجوهرة المركزية هي الرجل ثابت وكامل وتعتمد قيمه على نفسه فقط؛ وهذه الدائرة من الأحجار الصغيرة هي النساء اللاتي يستمددن بهاءهن من لمعانه، وهو يتعامل معهم بما يلبي بأفضل طريقة متعته الخاصة وراحته. أخرج الجوهرة المركزية من

الختم وستبقى الجوهرة بنفس قيمتها من دون تغيير بينما الأحجار الأصغر بالمقارنة بها تصبح ذات قيمة أقل.

إن هذا التشبيه وطريقة ردّ سير كينيث عليه يستدعي مرة أخرى القالب النمطي السابق للرجال والنساء المسلمين ويثير المقارنات التي لا يمكن تفاديها بينهم وبين النساء والرجال الغربيين: «هؤلاء الجواري المسكينات اللاتي يملأن الفقراء حريمك» لا يمكن مقارنتهن مع النساء الأوروبيات اللاتي جمالهن «يهب التسديد لرماحنا والحافة القاطعة لسيوفنا؛ إن كلماتهن قوانيننا»⁽¹⁸⁾. كذلك في حين أن سير كينيث هو الفارس الكامل والنساء الأوروبيات «سيدات» يفرضن الاحترام والتفاني، بالكاد ينجو الأمير من كونه «تركيًا» كاملاً، وتبقى النساء المسلمات رغم تشبيههن بالجواهر والأحجار الكريمة وليس بالعبيد كائنات أدنى وخاضعات لمتعة الرجال وراحتهم. يبدو أنه على الرغم من تصوير «الطلسم» للمسلمين والعرب إلى حد ما بطريقة أفضل بالمقارنة بغيرها، لم يكن سكوت قادراً تماماً على الانفصال عن ثقافته وزمانه.

تقدم رواية جين آير للمؤلفة شارلوت برونتي (1854) مثالا آخر عن شخصية أدبية غربية شهيرة تعيد إلى الأذهان من دون تمييز صدى معتقدات زمنها وثقافتها. فيما يبدو أنه ذروة ثانوية في العلاقة بين روشستر وجين (آير)، يتوافر قالب العلاقات التركي/ الإسلامي المتاح والجاهز بين الرجال والنساء من جديد أمام المؤلفة لإجراء مقارنة تعزز شخصية جين كامرأة قوية ومستقلة. إن محاولة روشستر أن يغدق على جين الحرير والمجوهرات كتعبير عن حبه لها، تشعرها بالارتباك و«أن ابتسامته كانت كابتسامة السلطان الذي قد يمنحها في لحظة من لحظات بهجته وحبه لجارية أغناها ذهبه ومجوهراته». إن هذه الصورة الشرقية العقلية تجعل جين «تحترق (...) بإحساس بالقلق والدونية»، وترفض جين أن «يلبسها السيد روشستر ثياباً كالدمية»، ولذلك تقرر أن تستمر في إعالة نفسها كمربية لحين موعد زواجهما. إن «الإشارات الشرقية» (229) الواردة في المهارات المازحة التي ستأتي بعد ذلك بينها وبين روشستر تعطي شرعية لتأكيدات مارغريت ج. هانت أن «من إحدى الحقائق الأساسية للحدثة الغربية هي الادعاء أن النساء الأوروبيات المسيحيات الغربيات هن أكثر النساء حظاً في العالم وأن النساء المسلمات هن الأكثر اضطهاداً» (مأخوذ من نص بيرناديت أندريا 275). إن تصريح روشستر «أنه سوف لن يبدل هذه الفتاة الانجليزية الصغيرة بكل حريم السلطان التركي العظيم»، يحبط جين أكثر وأكثر لأنها ترفض أن تكون «مساوية لواحدة من (الحريم)». إن تعليقه اللا إنساني على «أطنان من اللحم و (...) مجموعة من العيون السود»، يجعلها ترد رداً يعكس وضوح شعورها بالتفوق على ذلك الذي ترفض أن تكون في موقع المقارنة معه أو المساواة به: سوف «تذهب خارجاً كمبعوثة كي تعظ أولئك المستعبدات عن الحرية - نزيلات الحريم وكل الآخرين» (229 - 230). من ذلك يبدو واضحاً أن كلا من برونتي وبطلتها تريان أن النساء المسلمات الشرقيات «كدمى» منحطة أو «جواري» بحاجة لمن ينقذهن ويعلمهن معنى الحرية. ومن سوف يكون مبعوثاً للحرية أفضل من امرأة مسيحية غربية؟

بعد نحو نصف قرن من الزمان، تتبع رواية آرثر كونان دويلي، مأساة كوروسكو، نفس الخط

من التمثيل، غير أنه على نطاق أوسع حيث يركّز بصورة أساسية على المقارنة بين الرجال الأوروبيين والرجال المسلمين العرب. نشرت مأساة كورروسكو في العام 1898 وهي تشهد على حقيقة أن تصوير الشرق والغرب والمسلم والمسيحي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، على أنهما طرفا النقيض قد تسرب إلى أكثر أشكال الأدب شيوعاً. تصوّر الرواية مجموعة من السواح الأمريكيين والأوروبيين الذين يذهبون في رحلة إلى نهر النيل حيث يتعرضون لهجوم ومن ثم للأسر من قبل مجموعة من العرب والنهابة الدراويش في المنطقة الجنوبية لمصر المحاذية للسودان. بناء على المفاهيم السابقة في عقول القراء، يقوم دويل بمقارنة قاسية بين الشخصيات الغربية التي تمثل «الأنماط الحديثة» والمختطفين من العرب والمسلمين الذين يبدو أنهم مازالوا ينتمون إلى «القرن السابع» على الرغم من أسلحتهم المتطورة. إنه يصرّح بوضوح بأن هؤلاء المهاجمين «ليس لديهم ما يميزهم عن مقاتلي الصحراء الذين حملوا في البداية علم الهلال خارجين من المنطقة العربية. إن الشرق لا يتغير، والغزاة الدراويش لا يقلون شجاعة أو قسوة أو تعصبا عن أسلافهم»⁽³⁰⁾. يبدو أن عبارة «الشرق لا يتغير» لا تفيد هنا فقط كوسيلة تذكير لاستدعاء تعصب القراء ولكنها أيضاً تشبه التحذير من ذلك الآخر الذي يشكل تهديداً، وهي بذلك صدى لنفس السياق الديني والسياسي الذي سجله من قبل جايلز والآخرين قبل ثلاثمائة سنة مضت. إن الفرق الوحيد هنا أن هذا السياق الديني والسياسي يجري توظيفه الآن لخدمة المشروع البريطاني الاستعماري والإمبريالي في الشرق في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن الشخصيات الغربية ليست كلها بريطانية ولكنها خليط من البريطانيين والفرنسيين والأمريكان الذين يمثلون الغرب المتحضر في مواجهة مباشرة مع الشرق البربري والمتخلف الذي يقاوم محاولات جعله متحضراً.

يعتمد تمثيل دويل للدراويش والنهابين العرب كثيراً على القالب المسبق، ما عدا فيما يتعلق بشخصية الدليل السوري منصور الذي هو عربي مسيحي ورئيس مجموعة المهاجمين العرب البقارة على واد إبراهيم الذي وصفه بأنه «أحد أكثر المتعصبين من قادة الخليفة»⁽³¹⁾، في حين جرى تصوير كل الشخصيات العربية الأخرى وكأنها كيان بربري واحد «بعيون صغيرة خبيثة وشفيتين نحيلتين وقاسيتين»⁽³²⁾، يهاجمون الغربيين «بدم بارد ووحشية متعمدة» ويعاملونهم بعد أسرههم «بعنف وحشي مفرط». غير أنه حين يقوم أحد الأوروبيين وهو رجل الدين الهادئ من بيرمنغهام، ولا أقل، تهزه «طاقة بطولية» إلى الثأر بدافع من دم «بعض أسلافه من البيرسيرك» الذي يجري في عروقه، يتحول هؤلاء العرب إلى «وحوش مزمجرة ومنكمشة» مجردة من الإنسانية⁽²⁹⁾. إن المضامين هنا واضحة: المنتقم هو رجل دين تسري في عروقه دماء إسكندنافية بطولية وبهذا فهو أسمى من المتعصبين الوحوش الذين لا يستطيعون صرعه إلا بالتفوق العددي والوحشية. إنه الغرب المسيحي مقابل الشرق المسلم على مقياس مصغر ولكن المقارنة لا تنتهي هنا. في حين أن العرب معتادون على الربط بين الدين والعنف، كان الغربيون، على الرغم من اختلاف طوائفهم، متحدين وأكثر إنسانية في وقت محنتهم بسبب دينهم «وقد انتهى بالفعل طيشهم وأنانيتهم وكان كل واحد منهم يفكر ويتأسى من أجل الآخر»⁽³⁴⁾. الجدير بالاهتمام إنه

يبدو أنه حتى ديانتهم المسيحية تختلف عن مسيحية العرب. إن الشجاعة الحقة لرجل الدين تنعكس أيضا على الأسرى الآخرين الذين يبقون ثابتين ويرفضون «تغيير دينهم تحت الإكراه» واعتناق الإسلام حتى مع التهديد بالقتل الفوري من قبل رئيس البقارة العرب⁽³¹⁾. تضعهم شجاعتهم في موقف مقارنة قوية مع التصرف الجبان للدليل السوري المسيحي الذي يقوم من أجل إنقاذ حياته ليس فقط باعتناق الإسلام من دون تفكير ولكن أيضا يضيف بعدا آخر للمقارنة بين الرجال الغربيين ونظيرهم الشرقي بفضحه وجود النساء الذي قام الرجال بإخفائهن عندما بدأ الهجوم.

إن وجود المرأتين، الأمريكية السيدة آدامز وابنة أختها سادي، بين الأسرى هو وسيلة يستخدمها دويل. يبدو أنه ليس لهما دور في الرواية عدا كونهما مكملتين للصورة المتحضرة للرجال الغربيين ومن أجل جعل الرجل العربي المسلم كالشيطان شهوانيا سييء للنساء. كذلك في الوقت الذي يعتقد فيه الرجال الأوروبيون «أنه أفضل ألف مرة أن يموتوا»⁽³²⁾ من أن يسمحوا بأخذ النساء أسيرات، يقوم الدليل السوري الذي لم يفده كثيرا دينه المسيحي بفضح وجودهنّ، وحين يجري جرهنّ من المكان الذي يختبئن فيه، «تشتعل عينا الرئيس السوداءن بحريق لاهب»⁽³³⁾ وهو ينظر إلى الشابة الأمريكية الجميلة.

تحولت العديد من الروايات التي ناقشناها أعلاه، مع غيرها من النصوص التي تُعتبر مراجع في الأدب الانجليزي، إلى أفلام أو مسلسلات تلفزيونية أو كليهما وقد تحولت أيضا من نصوص مكتوبة الى نصوص مرئية متاحة وموجهة نحو المستهلك. لقد جعل هذا منها أكثر تأثيرا في نشر وتغذية القالب السلبي. لقد حول دويل مأساة كوروسكو على سبيل المثال إلى مسرحية بعنوان «نيران القدر» في العام 1905 ومن ثم أخذت المسرحية مرتين: تحولت في المرة الأولى إلى فيلم صامت في العام 1923 ومن ثم بصوت في العام 1932. جرى إطلاق الفيلم الصامت في إنجلترا تحت العنوان نفسه الذي تحمله المسرحية وفي الولايات المتحدة باسم شيخ الصحراء. إن هذا الأخذ المتكرر للرواية يشهد على شعبيتها ويدل على مدى تأثيرها على المتلقي الغربي خلال العقود الماضية من القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين. وربما تزودنا ردود افعال القراء الغربيين تجاه الرواية تبصرا ليس فقط بشأن تأثيرها على الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ولكن أيضا فيما يتعلق بتأثير تلك القوالب المتعلقة بالإسلام والشرق التي لاتزال موجودة في القرن 21. يقدم أحد القراء على الموقع www.goodreads.com تعليقا عن «مجموعة وحشية من الإرهابيين المسلمين» الذين يختطفون السواح. يقول قارئ آخر إن الرواية تقدم «وصفا دقيقا مميزا منذ أكثر من قرن مضى عن المشاكل السياسية والمادية التي يتسبب فيها الناس الذين يتبعون دينا محمدا... أشياء تحدث اليوم، 2013». يعلّق آخر على «السيناريو الذي جرى لعبه مرارا وتكرارا في الأدب» ويمثل «بصورة أساسية مبادئ الإسلامية»، بينما يرى آخر الرواية على أنها «ترياق جيد للناس الذين يعتقدون أن التغيير ممكن في الشرق الأوسط». تبين هذه التعليقات بوضوح أن مفهوم القالب أو النمطية المتعلقة بالإسلام والمسلمين مستمر على الرغم من أن المفردات المستخدمة لشيطنتهم

قد تغيرت. لقد حلَّ الآن بدل مفردات مثل الأتراك والأتراك الفظيعين والسراسين في الأدب ووسائل الإعلام: «متعصب إسلامي» و«إرهابي إسلامي» ولكن الشيء الذي بقي من دون تغيير هو الأحكام التي تطلق بالجملة وتشمل عبارات مثل «أناس من دين محدد» أو من خلال التعليقات التي تقول إن التغيير مستحيل في الشرق الأوسط.

المراجع

- بيرناديت أندريا: «الإسلام والنساء والردود الغربية: الصلة المعاصرة للدراسات المبكرة». دراسات النساء، 2:38، (2009)، 273 - 292. اكتمل البحث الأكاديمي: الإنترنت: 22 نوفمبر 2014.
- إصدار روس بولاستر: أساطير عن الشرق: قصص مختارة، 1662 - 1785. أوكسفورد ونيويورك: إصدار جامعة أوكسفورد، 2005.
- ويليام بيدولف: رحلات بعض الرجال الإنجليز إلى أفريقيا وآسيا وطروادة وعادات الفورين والدول الوثنية. (1609/1612). القصص الأولى الحديثة عن الشرق: مختارات نقدية. إد. كينيث باركر. نيويورك ولندن روتليدج، 1999.
- شارلون برونيتي: جين آير. نسخة نورتن نقدية. نيويورك ولندن: دبلو دبلو نورتن وكومباني، 2001.
- جون كارترايت (1611): القصص الأولى الحديثة عن الشرق: مختارات نقدية. إد. كينيث باركر. نيويورك ولندن: روتليدج، 1999.
- آنيثا ديزي، إد. «مقدمة». رسائل السفارة التركية، لندن: ويليام بيشرينغ، 1993.
- فرانسواز دو فيرنيت: لوحة جين أوغست دومينيك إنغريس لو بين تورك.
www.artble.com/artists/jean__auguste__dominique__ingres/paintings/the__turkish__bath
- حصلنا عليها في 22 مايو 2014.
- آرثر كونان دويل: مأساة كوروسكو (1898). مشروع غوتنبيرغ.
<http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile>
- جيمس إيمري: «قوالب الثقافة العربية والمسلمين». التاييمز - الشرق الأوسط، 17 يونيو، 2008. <http://www.njscvva.orgK>، تم الوصول إليها في 23 يناير 2010.
- فليتشر جايلز: سياسة الإمبراطورية التركية. لندن: جون وينديت، 1597.
- ويليام ليتغو: المحاضرة الإجمالية (1632). القصص الأولى الحديثة عن الشرق: مقتطفات نقدية. إد. كينيث باركر. نيويورك ولندن: روتليدج، 1999.
- شونا ديدري لينش، إد: الدفاع عن حقوق النساء: خلفية رسمية عن النص ونقد لسياق النص. إد. ديدري شونا لينش. نيويورك ولندن: دبلو دبلو نورتن والشركة، 2009.
- جيرالد م. ماكليين: نهوض رحلات الشرق: زوار إنجليز إلى الإمبراطورية العثمانية، 1580 - 1720. نيويورك: بالغريف ماكميلان، 2004.
- «العهد العثماني قبل الاستشراق؟ ملك بيشوب يمتدح هنري بلونت، مسافر في الشرق». معارف الرحلات: المكتشفات الأوروبية في بداية العصر الحديث. إد. آيفو كامبس وجايوتسنا ج. سينف. نيويورك: بالغريف، 2001.
- نبيل أي. مطر: «تمثيل النساء المسلمات في إنجلترا عصر النهضة». العالم الإسلامي، 1:86 (يناير 1996): 50. انتهى البحث الأكاديمي. الإنترنت: 10 نوفمبر 2014.
- الإسلام في بريطانيا، 1558 - 1685. لندن: إصدار جامعة كامبريدج، 1998.
- ليدي ماري ورتلي مونتاغيو: رسائل السفارة التركية (1763). إد. آنيثا ديزي. لندن: ويليام بيشرينغ، 1993.
- كينيث باركر: القصص الأولى الحديثة عن الشرق: مقتطفات نقدية. نيويورك ولندن: روتليدج، 1999.
- جوزيف بيتس: قصص واقعية وصادقة عن دين وأخلاق أتباع محمد مع قصة أسر المؤلف (1704). إد. دانييل ج. فيتكوس. القرصنة والعبودية والخلاص: قصص أسر بربرية من بدايات إنجلترا المعاصرة. نيويورك: إصدار جامعة كولومبيا، 2001.
- سير ولتر سكوت: الطلاسم (1825)، كتاب إلكتروني صدر في 8 نوفمبر، 2009، تحديث 25 يوليو 2014.
[h/1377 - h.htm](http://www.gutenberg.org/files/1377/1377-h/1377-h.htm)
- جاك ج. شاهين: عرب حقيقيون سيئون: كيف تدم هوليدو شخصا ما. نيويورك: إصدار أوليف برانش، 2001.
- ماري شيلي: فرانكنشتاين (1818). إد. جوهانا م. سميث، بوسطن ونيويورك: بيدفورد/ سانت مارتينز، النسخة الثانية، 2000.
- جوهانا م. سميث: «حظر» مع «قمامة حزينة»: البيئة المنزلية والعلوم في فرانكنشتاين. فرانكنشتاين: دراسة حالة في النقد المعاصر. إد. جوهانا م. سميث. بوسطن ونيويورك: بيدفورد/ سانت مارتينز، النسخة الثانية، 2000، الصفحات:

رونالد ستوكتون: «النموذج الأصلي العرقي وصورة العرب». تطور هوية العرب الأمريكيان. إد. إيرنست ماك كاروس. آن أربور: إصدار جامعة ميشيغان، 1997.

الطلاسم، (قصص الحملات الصليبية): مكتبة جامعة إيدنبيرغ، 2011.
/www.walterscott.lib.edu.ac.uk/works/novels/talisman.htm

جرى الوصول إليها في 26 نوفمبر، 2014.
دانييل ج. فيتكوس: القرصنة والعبودية والخلص: قصص الأسر البربري من بداية إنجلترا المعاصرة. نيويورك: إصدار جامعة كولومبيا، 2001.

ماري ولستونكرافت: الدفاع عن حقوق النساء (1792). إد. ديدري شونا لينش. نيويورك ولندن: دبليو دبليو نورتن والشركة، 2009.

www.goodreads.com/book/show/8659.The__Tragedyof__the__Korosko

جرى الوصول إليه بتاريخ 26 نوفمبر، 2014

البحث الخامس

صورة العربي في الرواية الإسبانية

(*)

أ.د. أحمد عبدالعزيز



أ.د. أحمد عبدالعزيز علي عبدالعزيز

- أستاذ الأدب المقارن والأندلسي في كلية الآداب - جامعة القاهرة. المؤهلات العلمية:
- ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٧١.
- الماجستير في (الأدب الأندلسي) جامعة غرناطة ١٩٧٧.
- الدكتوراه في (الأدب المقارن) من جامعة مدريد ١٩٨٢.
- الوظيفة الحالية:
- يعمل حالياً أستاذاً بقسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الطائف.
- النشاط:
- التدريس بقسم اللغة العربية وأقسام اللغة الإسبانية بجامعة القاهرة وعين شمس والأزهر، كما درس بكلية الإعلام ومعهد السينما.
- ترجم بعض المسرحيات الإسبانية التي نشرت في الهيئة المصرية العامة للكتاب وفي مجلة المسرح القاهرية.
- كتب عدة مسرحيات.
- الندوات والمؤتمرات:
- شارك في الكثير من الندوات الأدبية والفكرية في مصر وإسبانيا وفرنسا والبلدان العربية.
- الأبحاث والدراسات:
- الأندلس في الشعر الإسباني بعد الحرب الأهلية.
- قضايا المشرق العربي عند الشعراء الإسبان.
- المطبوعات:
- لوركا في الأدب العربي المعاصر (قنوات البث والتلقي).
- إعدام القتل (مسرحية شعرية).
- مفاتيح السيميولوجيا (ترجمة ودراسة عن الفرنسية والإسبانية).
- المناقشة العلمية:
- المقارنات الأدبية في العالم العربية.
- شعر الجهاد في مملكة غرناطة.
- صورة غرناطة بين بعض الكتاب العرب والفرنسيين (بالفرنسية).

صورة العربي في الرواية الإسبانية

تمهيد: تشكلات الصورة

الصورة وهم ثقافي سوسولوجي يصل إلى حد الأسطورة، يقترب منها ويتباعد عنها تبعاً لمنظومات فكرية سوسيو - أنثروبولوجية تتصارع فيها الحضارات وتتعانق عبر تاريخ معين في فضاءات مشتركة. وهي تتكشف لنا بدراسة سيكولوجية السلالات والعناصر في إطار سيكولوجية الشعوب المتشكلة أو المتناحرة. وبذلك يقوم علم طبائع الإنسان وعاداته وتقاليده وأشكاله البدائية، ونعني أنثروبولوجيا السلالات، يساعده علم نفس الشعوب باستكناه أغوار الإنسان بحثاً عن تشكلات الصورة وأسبابها وعناصرها ومقوماتها.

«والصورة هي تمثيل فردي أو جماعي، يدخل فيها - في وقت واحد - عناصر ثقافية وتأثيرية، موضوعية وذاتية، فلا يمكن لأي أجنبي أن يرى بلداً كما يريد أهله أن يراه، بمعنى أن العناصر التأثيرية تفوق العناصر الموضوعية، فالأخطاء تنتقل بطريقة أسرع وأفضل من الحقائق»⁽¹⁾. وإذا كانت العناصر الثقافية تجرنا إلى إشكالية تعريف الثقافة وهل تكمن في العادات والتقاليد والقيم والمعتقدات، وتمتد إلى التفسيرات العقلية والرموز والأيديولوجيات؟ أم أنها تمثل نمطاً كلياً للحياة لدى شعب ما؟ وتكشف عن العلاقات الشخصية بين جميع أفرادها؟ فالأولى هنا أن نأخذها بمعنى هذا كله، ولا يهمنا ما إذا كانت الثقافة تضم بين جناحيها ثلاثة مصطلحات يحددها أصحاب نظرية الثقافة هي «التحيزات الثقافية والعلاقات الاجتماعية وأنماط الحياة؛ فالتحيز الثقافي (Cultural bias) يشير إلى القيم والمعتقدات المشتركة، والعلاقات الاجتماعية (Social relations) تعرف بأنها أنماط العلاقات الشخصية بين الأفراد. أما عندما نود أن نرمز إلى تركيبة حية من العلاقات الاجتماعية والتحيز الثقافي، فنحن نتحدث - إذن - عن نمط الحياة (Way of life)»⁽²⁾.

إن هذا كله سيتجلى في هذه العناصر الثقافية في الصورة بأشكال متفاوتة ودرجات تقترب من البنية السوسولوجية والفكرية للمجتمع منتج الأسطورة. ومن البنية الثقافية والسوسولوجية تنبثق سوسولوجيا النص لتقدم الأشكال الأدبية في سياق تداولي اجتماعي يتجاوز حدود الخطاب الجمالي ليقدم «المستويات النصية المختلفة كبنى لغوية واجتماعية في الوقت نفسه، خاصة المستويات الدلالية والتركيبية (السردية) وعلاقاتها الجدلية»⁽³⁾. وبذلك تتشكل لدينا صورتان: إحداهما هي تلك التي كونها شعب عن شعب آخر، والأخرى هي المنبثقة عن هذا الشعب، ولكن في تجلياتها الأدبية. ولكي نستكشف مدى التطابق أو الاختلاف بين الصورتين، وهل نتجت إحداهما عن الأخرى لا بد لنا من أن نقف في مفترق الطرق بين الأدب والاجتماع، والتاريخ السياسي وأنثروبولوجيا السلالات. وبعرضنا للثنتين الأوليين من زوايا المربع نجد أنفسنا في مجابهة التاريخ السياسي (الذي هو في حالتنا تاريخ صراع وتعايش، حرب وسلام، انبهار وازدراء تبعاً للانتصارات والانكسارات بين الطرفين)؛ وأما المجابهة الثانية التي تعتمد على

سابقته تأثيرا وتأثرا فهي أنثروبولوجيا السلالات، وهي تتكون من «علم طبائع السلالات وعلم نفس السلالات (وهي تسمى أيضا سيكولوجية السلالات وسيكولوجية الشعوب)... ويقوم علم طبائع السلالات - شأنه شأن علم طبائع الأفراد - بإحصاء الأنماط ذات الأمزجة المتميزة... وإذا كانت الشخصية وحدها هي التي يمكن أن تعزى إلى جماعة محدودة نسبيا، فإن النمط العنصري السيكولوجي يصهر طبائع مختلفة في بوتقة الأمة: من أساطير، وذكريات مشتركة، ومصالح عامة، تحفز الأفراد والجماعات على الاعتراف بانتمائهم إلى جنس واحد»⁽⁴⁾.

وبهذا تتشكل الصورة عن طريق الوعي الاجتماعي واللاشعور الفردي والجمعي، لأن الأنشطة التي يقوم بها الإنسان لا تخضع كلها للوعي، بل قد تنفلت من مراقبته لتتجلى النفس في حالة الدفاع عن ذاتها والهروب إلى عالم الأساطير والخرافات. وهنا يأتي دور اللغة الأدبية التي يستطيع الفرد بها التعبير عن ذاته ورؤيته للعالم من حولة وسط رقابات أيديولوجية يراها علماء النفس أكثر فعالية وعناء من الكبت الموجود داخل الإنسان. وتتجلى هنا الصورة في الأدب في إطار السوسيولوجيا والنفس، ففي الأدب «يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكوني واشتغاله الاجتماعي الذهني. إن تصورات «النبيلة» ورؤيته للعالم تترسخ باحتكاكها بالأساطير - أي ما تنبغي قراءته - وبالخرافات الدينية والملاحم المدنسة والمحكيات النموذجية والقصص والمسرح والاعترافات المؤثرة نثرا كانت أو شعرا»⁽⁵⁾.

لعل هذا العرض السوسيوي - سيكولوجي يستطيع أن يفسر ذلك المشهد المليء بالصراعات النفسية والحضارية بين الشعبين: العربي المسلم والقشتالي النصراني على أرض الأندلس، ولعله أيضا يقدم تعليلا علميا لتشكلات الصورة الأدبية عامة والروائية خاصة، وقبلهما ومعها تلك الصورة الفكرية ذات الأحكام المسبقة التي تمتع من التراث الشعبي الإسباني (الرومانثيرو El Romancero).

1: الصورة في الأدب الإسباني

1/1: عوامل تكوين الصورة

1/1/1: الرومانثيرو

لقد جاءت صورة العربي في جانب كبير منها ثمرة عاملين: أحدهما قديم هو «الرومانثيرو» أو ديوان الحكايات والأغاني الشعبية، وثانيهما حديث هو الاستعمار ومناهجه وأساليبه، حيث قدّم الشرق والإسلام بمجموعة من التصورات غير الحقيقية بل الخاطئة، وقد احتل الإسلام بؤرة اهتمام النصارى الأوروبيين منذ القرن الثامن حتى السابع عشر الميلادي. واستمر عداؤنا / الأنا / الآخر في اللاشعور الأوروبي ليخلق كليشيهات العداة النمطي والاستعلاء الغربي على العرب والمسلمين، وفي هذا الإطار انعدمت الموضوعية عند الكتاب حيث راح كل طرف يتخيل الطرف الآخر كما يحلو له. ويعكس ديوان التراث الشعبي «الرومانثيرو» هذا الصراع والتعايش بين المسلمين واليهود والنصارى على أرض الأندلس على مدى ثمانية قرون أو أكثر. أما الرومانثيرو فقد امتلأ بالمتناقضات - شأنه شأن النفس الإنسانية، وشأن الشائعات التي

تشكل الصور، فقد حفل بالصور السلبية والإيجابية، لكنه تأثر في جانب منه بالتراث العربي كذلك «الرومانث» الذي يشهد على التعايش بين الأديان الثلاثة تارة أو بين الدينين تارة أخرى. ويستمر معين الرومانث يتدفق إلى أن يصوغ حكاياته شاعر كبير في القرن العشرين هو غارثيا لوركا⁽⁶⁾. لكنه يكشف عن تبادل الصراع بين الفريقين.

«ونستطيع أن نتبين أيضا - ما أشرنا إليه من قبل - في إحدى حكايات الرومانث المتصلة بالعرب كتلك الحكاية التي تسمى حكاية دون بويسو Romance de don boyso، الذي يذهب إلى بلاد العرب بحثا عن صديقة، ويدير حوارا مع الفتاة التي قابلها هناك:

- «ماذا تفعلين هناك يا عربية.

يا بنت اليهودية

- أنا لست عربية

ولا بنت يهودية

أنا مسيحية

أنا هنا أسيرة»

ويكتشف «دون بويسو» أن الأسيرة هي أخته روساليندا، وبدلا من أن يحضر إلى أمه زوجة له يحضر لها ابنتها.

إن ولع لوركا بالموضوع الموريسكي شديد الوضوح، فهو لا يدع ديوان الرومانث الإسباني من دون أن يستغل حكاياته، ويستخرج منها هذه الموضوعات الشعبية. لقد كان لوركا يلتقط الروح الشعبية للأندلس الرومانية والعربية والمسيحية، حتى اللهجة الموريسكية التي تسمع في منطقة لانخارون «أنا هنا في لانخارون lanjaron أعمل وأستمع إلى اللهجة الشعبية على كل ألسنة الناس. تأتي رياح أفريقية، يمكن أن نلاحظ ضبابها للوهلة الأولى. ليس هناك أدنى شك في أنه يوجد هنا حنين مضاد لأوروبا، لكنه ليس شرقيا، إنه الأندلس»⁽⁷⁾.

يُستخلص من النص السابق أن شاعرا كبيرا كلوركا استطاع أن يعيد صياغة بعض حكايات «الرومانثيرو» ليعطيها دلالات حقيقية على هذا الصراع العسكري الذي أثر سوسيولوجيا في مجتمع مزدوج الجنسية والديانة، وأن العبور من البلاد المسيحية إلى الإسلامية أو من قشتالة إلى الأندلس كان أمرا مألوفا، وكذلك التصاهر والتزاوج بين الطرفين، وكذلك الأسر المتبادل بينها. ولعل دلالة الأعمق تتكشف في هذا الامتزاج الذي جعل المسيحية تبدو عربية مسلمة. أما الأمر الثاني فهو التعاطف مع الموريسكيين والإشارة إلى رياح أفريقية، ومشروع الحنين المضاد لأوروبا، وهو الحنين إلى الأندلس التي يصفها الشاعر في رسالة أخرى بأنها «عربية وبربرية»⁽⁸⁾. وقد تجلى التعاطف مع الموريسكيين عند كتاب المسرح في العصر الذهبي كما نراه عند كالديرون دي لا باركا Calderon de la Barca، وفي مسرح العصر الحديث كما تجلى عند إدواردو ماركينا Eduardo Markina في مسرحية «الموريسكية La Morisca»، وبنات السيد Las hijas del Cid»، وإن كانت الثانية تمجد بطولات هذا المحارب الإسباني⁽⁹⁾.

لقد لعب الاستعمار في العصر الحديث دورا خطيرا في تشكيل صورة العربي - المسلم في العالم، فقد سخر الاستشراق في خدمه أهدافه. وقد نتج عن ذلك تصوير الشرق والإسلام بتصورات خاطئة، مليئة بالمغالطات، مما حفر كليشيهات العداء في اللاشعور الأوروبي، وقدم صورا للاستعلاء الغربي على العرب والإسلام.

ووصلت صورة العربي المتوحش (المورو) من التراث الإسباني إلى شاتوبريان لتتحول إلى صورة «المتوحش الطيب». وقد لاحظ رامون مينينديث بيدال أنه عند توقف التهديد الحربي العربي شعر القشتاليون بالجاذبية نحو الحضارة العربية: «بتلك الحضارة الغربية، وذلك البذخ الشرقي في الملابس، وتلك الحللي الرائعة في المباني، وتلك الطريقة الغربية في الحياة، والفروسية، والحب، والنزال»⁽¹⁰⁾.

لكن الصورة السيئة التي ضمها ما سمي «رومانثيرو حرب أفريقيا» الذي شارك في تكوينه كتاب فاشيون وديماجوجيون أمثال «سأبدرا Saavedra، وهارتزينبوش Hartzevbusch، وألكالا جاليانو Alcala Galiano، وكامبو أمور Campoamor، وبريتون Breton، المنشور بالمساعدة الرسمية خلال حملة بريمو Primo وأودونيل O'Donnell، قد تضمن النظرة الكاريكاتورية للآخر كخلاصة وتجسيد للبربرية:

مظهره متوحش

حضوره قبيح قذر

كل ما فيه غريب

وكما يفزع يصيب بالاشمئزاز⁽¹¹⁾

لقد اتخذ المستعمر من الاستشراق أداة لبث سمومه وأفكاره تمهيدا لتنفيذ خططه ومطامعه، فحدث تحالف بين المستعربين الإسبان والمهتمين بالشؤون الأفريقية جعل المستعربين يسخرون دراساتهم ومعارفهم في خدمة التوسع الاستعماري، وكان منهم سأبدرا saavedra وجاينانجوس Gayangos، وفيزنانديث إي جونثاليت Fernandez y Gonzalez، وريانيو Riano الذين كونوا الرابطة الإسبانية لاستكشاف أفريقيا التي تولدت منها جمعية المتأفرقين والمستعمرين، وعلى رأسهم خوليان ريبيرا Julian Ribera الذي كان يرى - شأنه شأن سأبدرا - ضرورة التدخل السلمي في المغرب، وعقب فرض الحماية على إقليم الريف المغربي أنشأت الحكومة الإسبانية رابطة التعليم بالمغرب، وكان على رأسها ريبيرا وأسين بالاثيوس، وبدأت موجة من تأليف الكتب التي تساعد رجال الجيش الإسباني على التفاهم مع أبناء المغرب، وكان الاهتمام أكثر باللهجة العامية، ومن هذه الكتب ذلك الذي يحمل عنوان «رومانثيرو حرب أفريقيا، دليل المحادثة الإسبانية - العربية المغربية. "Romancero de la Guerra de Africa, la" guia de la conversacion Espanola arabe marroqui الذي نشره ريخينا لدو رويث أورساتي Reginaldo ruiz Orsatti عام 1901 عن طريق البعثة الكاثوليكية في طنجة.

ويرى الأديب الأسباني المعاصر خوان جويتيسولو - الذي أورد لنا هذه المعلومات - أن

الحوارات التي وردت في الكتاب «تشير في كل خطوة إلى الأهداف الاستراتيجية للمستعمر الإسباني، إلى درجة أن بعض هذه الفقرات يبدو جزءاً لا يتجزأ من كتاب بدائي ساخر في الجاسوسية»⁽¹²⁾

ثم يضرب أمثلة بالأسئلة التي يطرحها الكتاب:

«ما الجديد الذي يقال؟

ما الأخبار؟

ماذا يُقال في المدينة؟

لم أسمع شيئاً

لم يحدث شيء جديد

يُقال إنَّ

هل سمعتَ أو علمت شيئاً عن تمرد قبيلة كذا؟

وما الأسباب؟

إن تمرد القبائل يحدث كل يوم

أما بالنسبة إلى الأسباب، فهي التي تحدث دائماً

هل صحيح أن جيش السلطان انتصر في قتالهم، وأنه فرض تعويضات كثيرة في الرجال والمال؟»⁽¹³⁾

وتتوالى الأسئلة وتكثر، وتدور حوارات حول تخلف المغرب لتدعو إلى ضرورة التدخل الخارجي لإنقاذه من الفوضى والتخلف. ومن هذه الحوارات تتجلى صورة عنصرية للمغربي كنموذج متخلف في ذهن المستعمر، وليس بصفته إنساناً واقعياً من لحم ودم، حيث تدور الأسئلة وإجاباتها حول طبيعة «المورو» أي «المسلم المغربي» على النحو التالي: «هل تستطيع أن تقول لي شيئاً حول طبيعة «المورو» المغربي وشخصيته؟ «المورو» المغربي لا يثق أبداً في المسيحيين، لا يقول أبداً ما يحس، ولا يصلح لشيء.

الفرق بين «المورو» في القرية و«المورو» في المدينة.

إن «المورو» في القرية على نقیض «المورو» في المدينة فهو في عراك دائم مع جيرانه، الذين

يسرقون منه القطعان، بل حتى النساء والفتيات.

ما السمات التي يتسم بها المغربي؟

إن أبرز ما يتسم به «المورو» هو التعصب للدين، في الوقت الذي لا يلتزم فيه معظمهم بمبادئ

القرآن ولكنه يفخر باتباع تعاليمه.

هل يُكنُّ الحقْد؟

إن روح الانتقام تتغلغل فيهم، ولا يشفي غليلهم إلا تحقيق الانتقام الذي أقسموا عليه»⁽¹⁴⁾.

إن مثل هذه الصورة العنصرية هي التي دفعت كبار المستعربين الإسبان مثل إيميليو غارثيا

غوميث Emilio Garcia Gomez، وسانشيث ألبرنوث Sanchez Albornoz إلى الحديث

عن المسلمين الإسبان فيصفهم الأول بأنهم المرتدون إلى الإسلام، ويرى أن مثل هؤلاء هم

«خيرة المسلمين لأنهم من الجنس الإسباني.. الذي أضفى على إسبانيا الإسلامية ملامحها

الحقيقية»، يقصد أن الأندلس أخذت طابعها الحضاري من المسلمين ذوي الأصل الإسباني، أما الثاني (سانشيث ألبرنوث) فيتحدث عن «حرب الاسترداد» التي كانت مهمة وضعها الله على كاهل ملوك النصارى في شبه الجزيرة لإنقاذها من الكفار. وهناك أمثلة أخرى من هذا العداء والعنصرية عند سيمونيت الذي يتحدث عن المسلمين البرابرة والحضارة الزائفة، وخوليان ريبيرا الذي يرى السامية ضئيلة عند عرب الأندلس، وما يترتب على ذلك من احتقار العقل العربي. لكن هذه الموجة من الاستعراب المواقب للاستعمار وعقلية التعالى الأوروبي سرعان ما راحت تخبو لتخلفها حركة المستعربين الإسبان الجدد العادلين في منتصف القرن العشرين، فدعوا إلى نظرة جديدة للعالم العربي والمعادلة بين الشرق والغرب ونقل ذلك من بؤرة الصراع بين الحضارات إلى صراع الحضارة - بصفة عامة مع الحداثة للرد على التحدي الحضاري الذي يواجه الجميع، فكان رفض التعارض بين الشرق والغرب والخروج من مركزية الأنا الأوروبية إلى أفق أرحب من التعاون. واهتمت دراساتهم بالأدب العربي المعاصر، الذي لم يعد مجرد شيء خاص بالمتاحف، مثلما كانوا يدرسون الأندلس، ولكنه أدب حي متجدد مؤثر في الأدب الإسباني على مدى عصوره حتى وقتنا الراهن. وكان على رأس هذه المدرسة الحديثة المنصفة العادلة محبون للعروبة وقضية فلسطين. وقد جسد هذا الحب زعيم هذه المدرسة بدرو مارتينيث مونتابيث الذي قال في أحد أبحاثه العلمية «لو أن أدبا غربيا آخر أراد أن يكون له شعر عن العروبة لكان لزاما عليه أن ينطلق إلى خارج حدوده، لكان لزاما عليه أن يبحث عنها، لكن الأدب الإسباني ليس في حاجة إلى ذلك، لأننا نجد العروبة هنا، في داخل منزلنا، نجدها بيننا: في القرى وفي المدن، وفي الناس وفي العادات... وهذه العروبة الإسبانية - وأكرر أنها نسيج وحدها - لها اسم يعبر عنها خير تعبير هو «الأندلس» (Andalucia)⁽¹⁵⁾.

لقد أراد المعلم الكبير أن يغير تلك المفاهيم الجافية الغليظة التي عفى عليها الزمن، فرعى هو وتلاميذه بجامعة مدريد المستقلة Autonomia هذا النوع الحديث من الدراسات العربية، إلى جانب ثلة من المبدعين من أبناء إقليم الأندلس وخارجه الذين اتجهوا إلى استتطاق التاريخ الأندلسي، العربي - الإسباني المشترك، واستلهم تلك الحضارة شعرا ونثرا، ملحمة وسردا ودراما. وبذلك تنطق مؤلفاتهم حتى اللحظة الراهنة. واحتضن المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمرديد والمعهد الإسباني - العربي للثقافة بمرديد هذه الحركة في مطبوعاتها وندواتها طوال أكثر من نصف قرن.

2/1: امتدادات الصورة

اتسعت أبعاد الصورة في الأدب الإسباني لتشمل كما هائلا من الإبداعات في الشعر والمسرح والملحمة بدءا بملحمة السيد التي تروي بطولات السيد القمبيطور في معاركه ضد المسلمين كما يصورها الخيال الشعبي، ثم تنقلاتها بين الأنواع الأدبية المختلفة من الأسطورة إلى السيرة (البيوجرافيا) فالرحلة، فالرواية، ثم الملحمة في ثوبها القديم والملحمة الجديدة ثم المسرح الإسباني والفرنسي لتصل في النهاية إلى الرواية وشاشة العرض السينمائي، حاملة معها تلك

العناصر الأسطورية التي ابتعدت عن شخصية المحارب المأجور الذي كان يعمل لمصلحة من يدفع له أكثر⁽¹⁶⁾

وقد سبق أن أشرنا إلى تعاطف كتاب المسرح في العصر الذهبي والعصر الحديث مع آلام الموريكيين أو المسلمين المنصرين في الأندلس⁽¹⁷⁾ واتسعت الصورة جغرافيا، قديما وحديثا، فتناولنا أبعادها في المغرب العربي، وفي حياة الإنسان العربي المعاصر وقضاياه.⁽¹⁸⁾

وظل الجانب السلبي يطل برأسه بين الحين والآخر حول شخصية «المورو» التي جاءت في مقابل شخصية «المسيحي» بكل متطلباتها وشروطها، و«المورو» رمز الغزو الأجنبي في مقابل «المسيحي» رمز الوطني والقومي، ومن هنا استقر في الأذهان أن «غير العربي» يعادل «المسيحي» كما يقول مانويل غارثيا مورينتي Manuel Garcia Morente.

ولهذا كله كانت صورة «المورو» أو «العربي» و«المغربي» في منتصف القرن التاسع عشر، صورة كريهة منفرة بسبب الصراع الذي كان دائرا في الأندلس والحروب الصليبية، وباحتلال إسبانيا للمغرب وفرض الحماية حلت كلمة «المورو» محل كلمة «المغربي»، لكن العديد من الحكايات التي تدور حول العرب ومحمد (صلى الله عليه وسلم) كانت مليئة بعناصر خيالية - تناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل - لا تنتمي إلى تاريخ الفكر الغربي حول الإسلام بقدر ما تنتمي إلى قصة الخيال الغربي حول هذا الموضوع.

وتكبر صورة الوحشية والقذارة لتصير دموية يجمع عليها شعراء فرانكو في فترة الحرب الأهلية، الذين واكبوا الاستعمار والفاشية، فيصورون المغربي تحت الحماية الإسبانية في هذه الصورة:

«يهيج الزحام الهمجي
كخليط من المجانين
تزيد من حلاقيهم
كتل من الدماء المتخثرة الملوثة
يتحدثون لغات أجنبية
وفهمهم مثلوم الحدة
ووحشيتهم ممتدة
ومداركهم منسدة».

وهكذا استمر هذا التناول الأسطوري للعربي المغربي المتوحش، فأشاع عنه القصص والحكايات، ومن أبرزها صورة المغربي قاطع الرؤوس، وخلال الحرب الإسبانية المغربية في الريف، يذكر فرانكو في كتابه - «المغرب، يوميات راية هناك» الذي صدر في مدريد عام 1922 - ما كان يفعله الجنود الإسبان بالمغاربة من فظائع:

«بعد لحظات قلائل تصل إلى هذا الموضع وحدات أخرى، شارلوت نافخ البوق عند إعطاء الأوامر يحضر معه أذن مغربي. «لقد قتلته أنا» يقول تلك العبارة وهو يري رفاقه إياها. ولدى المرور بالوحدة، رأي مغربيا بين أشجار الصنوبر، فسدد بندقيته إلى وجهه، وأصعده إلى سيارة نقل الجنود مع القوات،

تضرع إليه المغربي: «مواطن مدني، لا قتل! لا قتل!». فقال له: لا قتل هه! اذهب واجلس هناك على تلك الصخرة»، وصوّب بندقيته نحوه، وأفرغ فيه عبّوتها، ثم قطع أذنه، ورفعها إلى أعلى كالجائزة - وليست هذه هي البطولة الأولى لهذا الشاب المتطوع⁽¹⁹⁾.

ولكن هذه القصة وأمثالها تجد ما يبررها عند العامة، حيث تقوم أجهزة الإعلام بتحويل المغربي إلى جلال، فالدعاية الصحافية والإذاعية تبث أحاديثها الرائعة، عن المغربي الذي يجتث أو يقتلع الأسنان الذهبية من أجساد «الحمرة» الشيوعيين القتلى في الحرب، يقطع رؤوسهم، ويحفظها في الزكائب. ومن هنا نالت قصة قطع أذن المغربي شعبية كبرى، جعلتها تدخل عالم «الرومانثيرو».

«انظر كيف يداوون جراحيهم

كيف يهديهم المغربي

أغصانا دامية من أغصان الأزهار.

تمتلئ بأذان مقطوعة».

وقد اتخذ اليسار الإسباني من أمثال هذه المذابح ذريعة لمحاربة فرانكو ونظامه، ولكن الغريب أن بعض الأعمال الأدبية الحديثة مازالت تنتظر هذه النظرة البالية إلى المغربي، ففي رواية حديثة، نشرت عام 1980 لرامون أيبيرا Ramon Ayerra بعنوان «ضوء الصباح الفاتر» نرى مشهدا يدور في مستشفى عسكري، تابع لقوات فرانكو في أثناء الحرب.

«بعد كثير من التكهّنات وكثير من السخرية، استنتج المسيحيون القادرون على الحركة - لأن بعضهم - يحتضر من جراء الحرب - أن الرائحة الكريهة كانت تتبعث من سرير المغربي، فاقتربوا منه، وكانت الرائحة الكريهة تقلب الأمعاء، وكان تابع محمد... يمسك يائسا بملاءة السرير، ومن دفعة واحدة احتمى المسيحيون بالملاءات، ولاحظوا المغربي الذي كان عاريا، وبين... وتحت... كان شخص يطل برأسه ببسمته الذهبية، لقد كان رأس العدو بأسنانه الذهبية التي ابتاعها الديوث من أتباع محمد من السوق كإحدى الغنائم، وفي انتظار أن يسترد صحته لكي ينزع أسنان المتوفي، بئس المغربي، والأدهى أن هذا النوع الجنائزي يجول بخاطر هذه السفلة من البشر»⁽²⁰⁾ هذا الخليط من الدين والجنس والوحشية يعكس مظهرا من مظاهر التعصب اللاإنساني ليس في حاجة إلى تعليق.

2: صورة فتح الأندلس في السرد الحديث (الملحمة والرواية)

لقد حظي الفتح الإسلامي للأندلس بإبداعات شعرية ملحمة وروائية عالية الجودة، كانت ثمرة حب وتعاطف مع التاريخ العربي والحضارة الإسلامية، على عكس تلك الأعمال التي واكبت الصراع وغذته بالعنصرية والحقْد. وفي هذا الجانب نعرض لصورتين: إحداها ملحمة، والأخرى روائية صرف، بين التاريخ والفن.

1/2: «أنشودة طارق - ملحمة فتح إسبانيا»

هذه ملحمة شعرية كتبها أحد أبناء المناطق التي يحتلها الإسبان في الريف المغربي حتى يومنا هذا، لويس لوبيث أنجلادا Luis Lopez Anglada، الذي ولد في سبته يوم 13 سبتمبر سنة 1919، ودرس مرحلة التعليم الثانوي في مدينة بلد الوليد، وفيها بدأ الدراسة في كلية الآداب غير أنه اتجه بعد ذلك اتجاها عسكريا حيث عمل ضابطا احتياطيا إبان الحرب، ثم التحق - لدى انتهاء الحرب - بأكاديمية المشاة في سرقسطة. تنقل في عمله العسكري بين جزر الكناري وليون ومدريد، وانتهى به المطاف إلى أن يكون مديرا لمكتبة المعسكر العام للجيش في مدريد ورتبته كورونيل.

وقد نشر أكثر من خمسة وعشرين كتابا بين ديوان شعر وسيرة حياة وقصص وكتب في الفن ودراسات أدبية. وقد سافر إلى بلدان أمريكا اللاتينية، وأسس سلسلة مطبوعات الشعر «الكون» Alcon في بلد الوليد، وكذلك المجموعتين الأخريين «الكلمة والزمن» Palabra y tiempo والشجرة Arbole في مدريد، وقد رأس تحرير هذه السلاسل جميعا، وكان ضمن مجلس إدارة مجلة Espadana التي كانت تصدر في ليون Leon.

وقد نال عدة جوائز، ففي عام 1961 نال الجائزة القومية للآداب عن ديوانه «تأمل أسبانيا»، وكذلك نال جوائز بوسكان Boscan و«مدينة ليون» و«فرانثيسكو دي كيبيدو» francisco de Quevedo وجائزة «الجيش» جعبة الشعر «وهو عضو في رابطة نقاد الفن، وقد مارس النقد على صفحات المجلة الأدبية Estafeta Literaria بمدريد.

وهو شاعر جمع بين الشعر والجيش في تناسق غريب ربما كان مفيدا في ديوانه الأخير، على أن الاتجاه العسكري في شعره يبدو واضح النبرة على الرغم من قصائده العذبة الرقيقة التي يتغلغل فيها بمدينة سبته⁽²¹⁾، وسوف نستثني شعره فيها فهو جدير بدراسة خاصة، ولأنه ربما خرج الآن عن موضوعنا الذي نعالجه. ونتوقف عند ديوانه الأخير «نشيد طارق» (ملحمة فتح إسبانيا).

يستهل الشاعر ديوانه بكلمات لأبي عبيد البكري في فتح إسبانيا ودور يوليان حاكم سبته في ذلك، ثم يعطي موجزا تاريخيا لمسيرة الفتح ابتداء من خروج طارق من سبته في 27 أبريل سنة 711 ووصوله إلى الصخرة التي سميت فيما بعد باسمه، حتى خريف 714 حيث استدعي طارق وموسى بن نصير إلى دمشق.

وبعد هذا العرض التاريخي السريع يبدأ الشاعر ديوانه أو قصيدته أو ملحمة التي يحتذي فيها المعلومات التاريخية التي ذكرها في البداية مضيضا عليها من روحه وشعره. وهذه الملحمة الشعرية لا تحمل عناوين جزئية، وإنما تحمل تقدما لكل وحدة منها بشيء من كتب التاريخ أو الأدب أو آيات من القرآن الكريم.

يقدم الشاعر للوحدة الأولى بيتين لميخائيل نعيمة من قصيدة «الطريق» هما:

«نحن يا ابني عسكر قد تاه في قفر سحيق

نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق»⁽²²⁾.

ثم يمضي إلى موضوعه حيث يدعو طارق إلى الاستراحة بعد أن اجتاز كثيرا من الصعاب

ومضى في طرق طويلة وفتح كثيرا من البلدان، وسنلاحظ أن الشاعر ينادي طارق بن زياد ببناء رقيق هو «يا ولدي»، فيه كثير من الحنو والعلاقة الحميمة بين الاثنين: «استرح يا ولدي في ظل هذه الأشجار، أشجار السرو التي تبدو كرماح تشير إلى المصير»⁽²³⁾. ثم يتكرر ذلك التقرير: «لقد سرنا طويلا يا بني» وهو تقرير يهدف إلى ربط عناصر هذه الملحمة، وفي الوقت نفسه يعطينا فرصة لالتقاط الأنفاس اللاهثة التي تمضي بإيقاع الفتح والأمل الذي تم بفضل الله:

«لقد سرنا طويلا يا ولدي،
منذ أن البحر - وقد تحول بفضل الله إلى جسر الأمل،
أو إلى كلب صيد متواضع -
قوس ظهره كي تتكئ عليه بطون السفن.
ورياح الصحراء كانت تدفع الشراع
ورائحة البلح الطازج واللبن المحلوب ساعة الفجر
كان يتحول مع الخيش الذي يخشخش
إلى سقف خيمة أو أنشودة للنصر»⁽²⁴⁾

وهكذا نرى البحر مسخرا لتحقيق النصر تشاركه في ذلك عناصر أخرى مثل الرياح الخضراء والبلح واللبن المحلوب ساعة الفجر والخيش، وسقف الخيمة التي يذكرها الشاعر كما هي في العربية jaima كل ذلك يتحول إلى أنشودة للنصر، ولا يخفى علينا أنها عناصر عربية تهدف إلى خلق هذا الجو العربي.

ويعود الإيقاع الذي يربط بين عناصر الملحمة: «لقد سرنا كثيرا يا ولدي» ليبدأ الشاعر بعد ذلك حديثا عن الحظ المتغير والحرب على أسنة الرماح لكي يؤكد أن النصر من عند الله، وأن الله هو الذي كتب أسماء القتلى من الطرف الآخر:

«لقد سرنا كثيرا يا ولدي...»

.....

.....

أصاب الله كتبت أسماء القتلى
الذين قدر أن تطأهم نعالنا»⁽²⁵⁾

وتكثر الانتصارات التي يتغنى بها الشاعر وطارق حينما يمتزجان في شخص واحد: «لقد تمزقت رقبتني من كثرة الهتاف بالانتصارات»⁽²⁶⁾ ويظل الشاعر يؤكد أن كل شيء مكتوب، وأن هذا الانتصار كان مكتوبا مقدرا، وأن الأرض للشاعر ولطارق معا، وهنا ينفصل الشاعر عن بطله ليخاطبه كما كان يخاطبه من قبل، فالأرض، هذه الأرض الطيبة للآتين، وطارق سوف يولد من صلبه أبناء مطهرون كالنجوم، وسيعيشون على هذه الأرض ويأكلون ثمارها ويصبحون من أهلها، وستعلم منهم الأنهار، وستعلم مياه الأنهار تعطش الحناجر التي تبارك الله الذي أزهرهم بنصره، وهنا يغير الشاعر الإيقاع الرابط إلى «الآن كل شيء مكتوب»:

«الآن كل شيء مكتوب
وهذه الأرض، أرض الزيتون وأشجار السرو
هي أرضنا، أرضك وأرضي.
من أحشاء امرأتك
سيولد أبناء أطهار كالنجوم
سيطأون الأرض ويأكلون الثمر
كأصحاب الأرض السعداء الأقوياء»⁽²⁷⁾

.....

.....

«ومياه الأنهار
ستتعلم تعطش الحناجر
التي تبارك الله الذي منحها النصر»
ثم يعود الشاعر إلى إيقاعه القديم ولكن في صورة جديدة:
«استرح الآن، يا ولدي» وهو إيقاع يتكرر في نهاية هذه الوحدة الأولى مرة ثانية.
أما الوحدة الثانية فيصدر لها بالآيتين الأوليين من سورة «البلد» «لا أقسم بهذا البلد، وأنت
حل بهذا البلد»، ولكن الترجمة التي يوردها فيها إثبات «أقسم» أما الآية الثانية فيها فتختلف
تماماً⁽²⁸⁾. ثم يبدأ الشاعر الوحدة الثانية من ملحمة، فقد وصل الفاتح إلى طليطلة التي هجرها
أهلها، ضائعة على الشفاة من دون ذراعين تعانقان خصرها:
«آه يا طليطلة! ها أنت تحت قدمي، مهجورة، أنت لي.
متروكة، تركتك الأيدي التي نقشت على أحجارك
ضائعة على الشفاة التي عضت قبلااتك
دون ذراعين تطبقان على خصرك النخلي»⁽²⁹⁾
ويقبل عليها هذا الفاتح إقبال الرجل على عروسه، إنه الزوج الجديد، لكنه زوج فريد، يلبس
الحرير، جاء كي يستمتع بعروسه معها، وليملأ شعرها البديع بالنجوم، لقد جاء ليعلمها كلمات
لم تكن تألفها:

«هذا هو زوجك الجديد، جاء مرتديا الحرير
ليستمتع بزفافه إلى صدرك الدافئ
جاء ليستعمر شعرك البديع بالنجوم
جاء ليعلمك كلمات جديدة، كأنها رياح أخرى»⁽³⁰⁾

نلاحظ أن الشاعر قد انتقل من الحديث بضمير المتكلم في المقطع الأول إلى الحديث بضمير
الغائب في المقطع الثاني، ثم نراه في المقطع الثالث يعود إلى ضمير المتكلم مؤكدا ما سيقدمه لها،
إنه سيعمر الخراب الصامت فيها بالبرك البديعة، وسيعطر كتفيها برائحة الياسمين، وسيدخل
السكينة على ظلالها بحزنه الشفاف، وستأتي إلى يديها أرق حمائم، ولعل الشاعر الفاتح في

هذا كله كان يتبأ بالحضارة الأندلسية التي ستنشأ على أرض إسبانيا، ويستمر ضمير «المتكلم» حيث يسائل الشاعر نفسه عن سبب مجيئه لفتح طليطلة ثم يرد على ذلك بأن رمال الصحراء كانت تنهش أسنانه ففهم أن الحب سير طويل، وزحف مستمر يكوم الجثث حتى يصل إلى عنقها. ثم يذكر لها أنه شرب من مياه «التاجه»، وأنه أطفأ ظمأ سيفه، وأشعل رغبة جسده، وأنها ستكون المنتجع، وستكون الفجر، وأنه سيكون الظهيرة، لكنه المهزوم. ثم يحدثها عن طفولة أمة وليالي بني جنسه التي ستقفز إلى أحشائها، والهلال الذي سيتعلق في حنجرتها. ويحدث الفارس عروسه أيضا عن ليلة العرس يلتحفان السماء معا كي يستمتعا بكل ربيع، وعندما تصنع النجوم سورا على حلمها سيضع أسماء لأبنائه الذين سوف يولدون في المستقبل. وفي هذه الليلة الحاسمة يصارح الفارس عروسه بأن الجميع قد انصرفوا عنها وأنه هو الوحيد الذي بقي معها، وأن العالم سوف يتغير، لأن ليلاها قد انتهى، ويعطينا صورا لهذا التغيير:

«كلهم هجروك يا طليطلة.

وأنا جئتك بالنصر الساخن

نصر رماح وغنائم

شجرة ورد مع الفجر، وقبرة مع الفتح.

انظري نفسك في المرأة.

لقد انمحي ليلك»⁽³¹⁾

ويقدم الشاعر للوحدة الثالثة بجملة لأبي الحسن بن القبطرنة في وصف المعركة، وتأتي هذه الوحدة كلها شبيهة بخطبة طارق بن زياد أو بما نسب إليه، ونلاحظ فيها خطابية عالية النبرة، وصوتا يكاد يكون عسكريا وتحديدات دقيقة للمواقع والمعارك ملفوفة بخيال الشاعر وصوره العذبة التي تظهر بين الحين والحين مثل هذه الصورة: «كانت يدا المضيق قد خنقتا أعناق محبوباتنا إلى الأبد»⁽³²⁾ إشارة إلى أنه لا عود لهم إلى الخلف، كما أننا نستطيع أن نسمع أصداً من خطبة طارق في مثل قوله: «كنا قد صنعنا من النهر سورا فضا»⁽³³⁾ وكأنه قال «البحر من ورائكم»، لكن الصورة التي يلهث وراءها دائما شاعرنا هي هذه الصورة التي يتجاوز فيها الحرب والحب، ولا شك أنه في كل مرة يأتي بجديد فيها، فهو شاعر محارب محب، لتأمل معا هذه الصورة:

«كانت حرارة أجسادنا تعلن إلينا الحرب

كما تعلن ليلة حب»⁽³⁴⁾

وكان الشاعر رأى في حرارة المقاتلين وحماسهم حبا للمعركة. بل رأى هذه الحرارة شبيهة بحرارة العاطفة التي تتبئ عن ليلة حب.

ويواصل الشاعر بناء صورته الرقيقة العنيفة:

«كنا سنعانق الرماح كمن يهصر خصر جارية حسناء»⁽³⁵⁾

وهكذا يصور المعركة كليلة حب ولولا هذه الحسية فيها لكان البيت الأخير شبيها بقول عنتر: ووددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

وبعد أن يبين الشاعر ما حدث لهؤلاء الناس الذين تركتهم عناية الله، والناس هم أهل البلاد الأصليون، وكيف أنهم لم يكونوا يعرفون شيئاً، لم يكونوا على علم بليالي الحب التي يقضيها طارق ورفاقه، ثم يصف مجيئهم عبر الطرق الوعرة في الجبال كما تذهب القطعان إلى حتفها، لقد أتوا بأفضل ما عندهم من كنوز، بمفاتيح المدن، بنسب أبنائهم:

«لكن الله باركنا في الأعالي وأسلمنا أراضيمهم والمستقبل فيها.

كما يسلم القسيس إلى الزوج الجسد الرقيق لحساء»(36)

أما الوحدة الرابعة فيصدر لها بكلام لأبي عبيد البكري عن سبته وموقعها في بحر الروم حيث يتصل بالمحيط. ودائماً كلما عاد الشاعر إلى مدينته ومسقط رأسه تغزل بها تغزل الرجل بالمرأة، وأصبح شعره ذا نكهة صادقة:

«إذا أراد الله يا ولدي أن تعود ذات مرة

إلى المدينة ذات الخصر الدقيق،

ذات المنازل التي تشبه الياسمين.

ذات البحار الزوجية التي تهصر خصر هذه المدينة

كما لو كانت تريد أن تلبسها حزاماً من الزبد»(37)

ولكن جواب «إذا» الشرطية لا يأتي في المقطع الثاني الذي يسير على نفس الوتيرة وإنما يجيء في الثالث على شكل وصايا من الشاعر إلى طارق إذا عاد إلى سبته يوماً ما:

«دس على رمالها بحذر، لعل آثارنا لاتزال فيها.

ربما كانت هناك ذات القلب الذي اشتبك في شفاهها،

ذات الأيدي التي داعبت كتفيها البيضاوين»(38)

فمن ترى تكون «ذات القلب الذي اشتبك في شفاهها» لعلها ابنة الكونت دون خوليان المعروف ببوليان، وربما كانت سبته نفسها. ثم يعدد الشاعر فضل سبته التي احتضنت طارق قبل أن ينطلق إلى النصر، وكانت الأحشاء التي أعدت للمغامرة ثم تمخضت عنها، إنها الأم. ويطلب منه أيضاً - إذا عاد إلى سبته يوماً ما - أن يسلم بحب على نخلها وأن يشرب الماء من جدولها بوقار واحترام لأن جدولها يشبه الأنهار الأربعة، أنهار العسل في الجنة - ثم يطلب منه أن يبلغها أنه ذاهب إليها يوماً ما بعقد لؤلؤي يطوق به عنقها، أخذ كل حبة فيه من كل مدينة دخلها جواده ليعلن أسماء العشاق الجدد، وهي محبوبتهم الوحيدة، وأن يقول لها إنه سيذهب إليها يوماً ما ليعلق على أسوارها وروداً من كل الحدائق وثماراً من كل أشجار الزيتون وعنبا من كل العناقيد. وكلها أشياء أسلمت إليه كما تسلم الضريبة إلى السيد الجديد. ويكون ختام هذه الوحدة ختاماً عاطفياً حميماً:

«إذا أراد الله - يا بني - أن تعود إلى سبته

سأعطيك خفقة من خفقات قلبي لتضعها تحت نافذتها»(39)

أما الوحدة الخامسة فيبدؤها الشاعر بقوله تعالى في سورة محمد: (فكيف إذا توفتهم الملائكة يضربون وجوههم وأدبارهم)(40) لكن الترجمة التي اعتمد عليها تخرج كثيراً عن المعنى(41).

وهنا يتحدث الشاعر عن المعركة، عن اللقاء الذي تم بين جسدين متعانقين، ولكنه يستهل هذا المقطع بقوله: «كان مكتوبا»، وجد الجسدان متعانقين «أحدهما بضربة رمح في قلبه، والثاني بخنجر ذهبي غرس في ظهره.

«كان أحدهما أشقر في لون قمح الشمال - كما يقولون - والثاني كان.. تربي على رياح الصحراء»⁽⁴²⁾.

وبعد أن يقدم لنا هذه اللوحة للمعركة التي تتبئ عن أن الثاني أخذ من الخلف بخنجر ذهبي، إلا أنه يبين لنا أنه «عناق الشمال والجنوب والأمس والغد»⁽⁴³⁾ ثم يعلن الشاعر لنا مقتل البطلين المتصارعين، لكي ينهي هذه الوحدة بقوله: «هذا هو قدر المحاربين»:

«لا أحد منهما سيتأمل مولد الهلال
لكن عناق الاثنين، عناق دمهما الممتزج
سيبلل الأزمان المقبلة
وسيبيكي موتهما كل ملائكة الأرض
كما يكون البكاء من أجل الأشجار، والأنين من أجل النسور
هذا هو قدر المحاربين»⁽⁴⁴⁾

وكان الشاعر في هذه اللوحة الأخيرة وفي هذه النهاية يستلهم اللوحات التي عرضها أبو ذؤيب الهذلي في عينيته وخاصة اللوحة الأخيرة التي يعرض فيها لمصرع البطل الفارس الكامل بالسلاح، حيث التقى ببطل آخر فاصطربا وتشاجرا وخر كل منهما صريعا، على أن التناص بين هذين النصين ربما نتج عن تشابه في الموقف في كل من القصيدتين - وهذا ما نرجحه - وليس لأن الشاعر الإسباني يعرف عينية أبي ذؤيب الهذلي⁽⁴⁵⁾

وفي مقدمة الوحدة الساسة يورد افتتاحية غير عربية، افتتاحية من أسخيلوس في مسرحية سبعة ضد طيبة، تمهد للحديث عن مقتل الملك، ويقسم الشاعر أنه لم يكن يريد قتل الملك، ويعتبر هذا الجزء مراثية له وتبرئة للمقاتلين من دمه.

أما الوحدة السابعة فتقلنا إلى عالم الأندلس مرة أخرى، إلى نهر الوادي الكبير ويصدرها بأبيات من قصيدة بالإسبانية للشاعر الفلسطيني المقيم في مدريد محمود صبح⁽⁴⁶⁾.

يخاطب الشاعر النهر الذي عرف اسمه منذ سحب كثيرة ومعارك كثيرة، إنه نهر بديع، كبير كالأحلام.. إلخ. لقد كان يحلم به كما يحلم الفتى الذي يتجه إلى فتاة حسناء. ثم يحكي له الشاعر قصة رحلته الطويلة هو ورفاقه في رمال الصحراء.

والنعاس والعطش يتناولانهم، وإبلهم تتحسس المياه المتعفنة في الآبار. لا شك أن هذا يعظم من شأن هذا النهر الإسباني. ويكاد الشاعر يتغزل فيه، لكنه يذكر أنهم وضعوا له لجاما في فمه الممتلئ بالزبد، وأنهم أطفأوا ظمأهم الصحراوي.

ثم يشير الشاعر بعد ذلك إلى ما قيل عن طارق عندما وصل إلى نهر الوادي الكبير:
«نزعت سيفي من غمده ورشقته في ظهره»

حتى تعرف حد صاحبك.

إذا سألك أحد فأجب: أنا نهر طارق بن زياد

المحارب الذي وصل إلى النهر الكبير

لكي يهيئ المكان للأبراج التي ستقام في المستقبل

وستتخذ منك مرآة تقيس بها عظمتها»⁽⁴⁷⁾.

ويبين الفاتح للنهر وظيفته الجديدة، فهو ابتداء من الآن، وقد تغيرت معاني الكلمات وأصبح للنخلة والسرو اسمان آخران - سيتحول إلى برك وفسقيات تغتسل فيها أجساد كل المؤمنين. ويؤكد له أن من تركوه لن يستطيعوا العودة إليه لأن الموت ينسيهم، والفارس الفاتح يرى متعباً من كثرة ما قتل وعيناه عليهما غشاوة من كثرة رؤيته للدماء:

«إن من هجروك، لن يستطيعوا تذكرك

لأن موتهم ينسيهم إياك

إن ذراعي متعبة من كثرة ما قتلت

وعلى عيني غشاوة من كثرة رؤيتها للدم»⁽⁴⁸⁾

ويتحدث عن كثرة الحروب على الشاطئ والأصوات تكرر نشيدا تردده دائما هو الهمزة باسم النهر «الوادي الكبير»، إنهم يحلمون به منذ معارك كثيرة. ويراه الشاعر عقدا أخضر نزعته عن عنق صاحبه الأول ووضعها في عنقه هو: ويحكي الفاتح - الذي يمتزج بالشاعر - للنهر حواراً بينه وبين عجوز:

«ذات مرة، ومنذ قتل كثير، سألتني عجوز في خيمته:

طارق، ما هو وطنك؟

فأجبته: وطني يأتي مع فرسي

أرضه رماحي، وتاريخه تعبى»⁽⁴⁹⁾

ثم يجد الشاعر في النهر نفسه موطناً متنقلاً كالبدو الرحل:

«الآن أعلم أن النهر وطن متنقل

يرحل، لا يتعب، من النبع إلى الموت»⁽⁵⁰⁾

ثم يصف الأحوال التي يمر بها النهر في أبريل (فصل الربيع) ثم في سبتمبر (الخريف) ثم في ديسمبر (الشتاء).

وتأتي الوحدة الثامنة حيث يقدم لها بيت للشاعر القرطبي ريكاردو مولينا. ويقف الفارس على أبواب قرطبة، أما هذه البئر التي لا تروي، ويرى فتحها أشبه بميلاد العمالة أو الترتيل أو التتويج. ويحكي ما قيل له من أن فتحها في يده، وأنها أصبحت طيبة له. ويتمنى الفارس الوصول إلى هذه الحسناء ليغيرها وهو لهذا يتخذ وسائل الإغراء: الشباب والقوة والتاج الذهبي:

«آه، أن أكون شاباً، أن أكون قويا

أن أصل إليك مغطى بخوذة ذهبية

يا قرطبة، وأغريك

أفتح حساب الزمن معك. وأحبك»⁽⁵¹⁾.

ويعد الشاعر الفارس المحبوبة على البعد أنه عندما يمتلكها سيكون كل شيء بالنسبة لها،
ويطلب منها أن تستعد، فكل شيء مكتوب:

«عندما أمتلكك، يا قرطبة

سأكون الشمال والجنوب، السهل والجبل.

فاحلمي، وانتظري، واستعدي.

سأنزع عنك الحجاب، والسماء في ظهري.

لأن كل شيء مكتوب»⁽⁵²⁾.

أما الوحدة التاسعة فتدور حول فتح قرطبة، ويقدم لها بما ذكر في كتاب «أخبار مجموعة»
عن هذا الأمر وكيف أنه أرسل مغيثا الرومي إلى قرطبة ومعه سبعمائة فارس، فلم يعد ثمة
مسلم دون فرس.

يبدأ الشاعر الذي مازال يتقمص دور طارق بتوجيه الخطاب إلى مجيب وكيف أنه اختاره من
بين الآخرين وكان من الممكن أن يشير إلى غيره فيطيع ويحيى حتى ولو كان من دمشق من الصدر
والفترات أو من أعماق آبار الصحراء. إنه اختيار عظيم لا يختار له إلا الرجال العظماء. ويبين له
أسباب اختياره إياه، وعلى رأس هذه الأسباب أنه رأى به علامات محب قديم عرف الحب وعالج
متاعبه، ثم يعطيه أوامره وأولها: أن يعد عينيه لتقبيل السهل، ويوصيه أن يأخذ معه المقاتلين
الأشداء، وأن يكبر باسم الله في الطريق، وأن يسبق القبرات في الصباح، وأن يجعل التلال سهولا
وأن يقفز فوق العواصف، وأن ينعش الرغبة كالنيران، ثم يشير إلى السبب الأصلي في اختياره
وهو أن مجيبا صادفت أذنه أجراسهم وقبل جراح السيد المسيح، ويأمره أن يحمل الآن كلمة
الإسلام، وأن يختار أعلى برج ليؤذن لصلاة العصر حتى تخترق سهامها قلوب الكافرين. وأن
يكتب اسمه على أعلى بوابة في قصورهم وأن يقطع بسيفه كل لسان يجحد إرادة الله.

وفي النهاية يبين له جزاء عمله العظيم وهو أن يردد المسلمون جميعا اسمه، ويأمره بأن يفتح
الزمان وأن يضع اسمه على أزهار قرطبة وذكره على أسوارها.

ثم تأتي الوحدة العاشرة تحمل رد مغيث الرومي إلى طارق ابن زياد، حيث يخبره أنه فتح
قرطبة كما أمره وأذن لصلاة العصر من أعلى برج فيها. ولكنه يحكي له في نهاية رسالته حلما
غربيا رآه فأفزعته: لقد رأى ألف ذراع نسائية ترتفع من شاطئ النهر الكبير، ثم ما لبثت أيديهن
أن امتلأت بأجنحة فراشات ذهبية، وعندما أصبح الصباح بقيت السماء والنجوم بلا حراك.

وفي الوحدة الحادية عشرة نقرأ رسالة طارق بن زياد إلى موسى بن نصير. لقد أمرتني بأن
أتقدم وأن أقدم مسيرة النجوم وأن أروض الوحوش... إلخ. وأرسلتني لأجرب ماء الينابيع حيث
تتبع أنهار العسل من هذه الأرض... إلخ. ثم يعلن له في رسالته أن العرس معد في إسبانيا، أو
بمعنى أصح للزواج من إسبانيا، ويطلب منه عدة أشياء لكي يتم هذا الزواج على وجه السرعة،
منها أن يقول للقبائل أن تحت إبلها وأن تسرق من ريع الصحراء أجنحتها، وأن يعدوا أفضل
السيوف وأن يختاروا الشباب لهذه الرحلة، وأن تغزل النساء الحرير الرقيق وأن تسرق الخيول

من النسمة سرعتها:

«لأن العرس معد. والجواري ينتظرن - في رعشة - وقع أقدام الزوج الجديد»⁽⁵³⁾

وفي غمرة الفرح يتذكر طارق بن زياد ما قاله له سيده من قبل:

«وضعتني على رأس خيرة جندك

وقلت لطارق بن زياد: أيها المولى

أعد لي زواج الإسلام من إسبانيا»⁽⁵⁴⁾.

ويحكي له كيف أن الله وفقه إلى الطريق فتساقطت عناقيد العنب القديمة وحصد القمح

وأشدد رجاله أناشيد النصر، وتساقط المطر ورودا فمحا المعسكرات، وفي النهاية ينصحه أن

يتوج جبهته بزهر البرتقال الطاهر الذي سيلقه في طريقه:

«أما أنا فسأذهب للصيد في فترة عرسك

أما أنت فحقق إرادة الله»⁽⁵⁵⁾.

وتأتي الوحدة الثانية عشرة ويفتحها الشاعر بآية كريمة من سورة الأنفال: (يسألونك عن

الأنفال، قل الأنفال لله والرسول)⁽⁵⁶⁾.

ثم يعدد الشاعر أو طارق ما وجد في إسبانيا من غنائم وخيرات لم يحصل عليها محارب

قط، وينفعل الشاعر بوصف هذه الخيرات التي توجد في إسبانيا فيعطينا صورة فنية بديعة

تتدفق تدفق النهر الفياض:

«مدن بيضاء كالحمام التي تهبط كي تشرب من النهر.

أنهار كالغزلان تجري كي تطفئ ظمأ البحر

غزلان كالأوانس جلدهن كالسوسن

أجراس كالمصاييح تضيء الليل

حدائق تهدي فيها الورود كخدود الحسان.

سيوف كالشفاه تقطع ما تقبله.

حقول سهلية كأحلام الأطفال.

حتى تجري فيها كالرياح خيولنا.

جبال تتكئ عليها أكتاف النجوم

بساتين زرعت كروما وزيتونا ورمانا

تهدي لنا ثمارها كي نبارك عظمة الله

قطعان تسير فوق مروج مبللة كالحب.

جسور كالرجال، وأبراج كالأمل»⁽⁵⁷⁾.

ولا تنتهي هذه الخيرات فهي كنوز سليمان يجد فيها كل شيء، قبلات يحسدها الحرير،

وينابيع تتغنى في المساء العبق، وإلى جانب ذلك هناك التاريخ: السيوف القديمة «والأسرة التي

مات فيها الأنبياء والقضبان التي اتكأت عليها دموع العشاق والوديان التي يطير فيها العسل من

زهرة إلى زهرة»⁽⁵⁸⁾.

وفي النهاية يشعر طارق بالفخر والاعتزاز بما حققه لأنه هزم شعوبا هزمت روما وعرف كثيرا من الأسرار، وحقق المعجزات، ولكنه يرجع كل ذلك إلى الله وحده، ومن ثم فإن الأنفال لله: «قولوا لي:

لمن يجب أن تعطى غنائم الأرض الإسبانية إن لم تكن لله وحده».

أما الوحدة الثالثة عشرة فتحمل عنوان «اللقاء»، وهو عنوان يوحي بالمضمون أنه لقاء طارق بن زياد بموسى بن نصير، لكن الصوت المسموع في هذا اللقاء هو صوت طارق، أما موسى فلا يسمع له رد ولا تعليق، وكأن طارقا كان يحدث بما سوف يكون، ولهذا نجده يركز على هذه اللحظة المنتظرة وكم أعد لها:

«نزلت من الشمال كي أفرش لك الطريق

بالأعلام التي كسبناها في المعارك

والمحاربون في انتظارك مخضبون بالدم».

ثم يصف وصول موسى:

«وأنت وصلت من الجنوب

تخفق في الرياح أعلامك التي لم يمسه أحد

ورماحك تشق كالنجوم أشعة شمس الأندلس».

وينتهي هذه المقطوعة بلحظة العناق:

«وتعانقنا جميعا، كان يبدو

كما لو أزهرت فجأة في حقل القمح

تحت الشمس

كل شقائق النعمان»⁽⁵⁹⁾.

أما الوحدة الرابعة عشرة فيقدم لها بأبيات للشاعر الإسباني الحائز جائزة نوبل، بيتي

Vicente Alexandre أليكساندري

«لا أستطيع الرد على السماء الواسعة

الصوت الإنساني وحده له حدود.

واختبارها معرفة»⁽⁶⁰⁾.

وواضح من هذه المقدمة أنه سيصف أقصى الحدود التي وصل إليها، والتي ينتهي عندها العالم:

«لقد وصلت إلى أقصى الحدود، وصعدت الصخور الأخيرة، هنا تنتهي الطرق والذكريات».

لقد وصل الشاعر إلى مرقى النسر والثلج وهو رجل صحراوي لم يعرف الجليد:

«النسور تنظرني وجها لوجه

والثلوج تتساءل عني:

أليس ذلك رجلا من الصحراء».

ثم يصف الضوء هناك فهو ضوء معدني والصخور الناتئة التي تهدده والبرد :
«والبرد يتحفز كجندي آخر يحارب طارق بن زياد

لقد أنجز كل شيء

ها هي إسبانيا كلها عارية مقيدة

فتاة مرتعدة، أسيرة

حتى أهين على الصخرة رغباتي»⁽⁶¹⁾.

وعندما يصل إلى هذه النقطة يجد الفارس نفسه وقد حقق كل شيء، وانتهى كل شيء إلى السكنية وأصبح الرجال يفنيهم عويل الرياح، وقد ذلت الخيول، وأغمدت السيوف. نعم لقد وصل الفارس إلى الشعور بالوحدة التي تقهر الجميع، لأن كل شيء قد انتهى، ويعود نفس السؤال الأول الذي طرحته الثلوج، ولكن التي طرحه هنا هي النجوم الجامدة الثلجة: أليس هذا رجل الصحراء؟ ويشعر الفارس في النهاية بأنه قد صنع كل شيء، ولكنه لم يصنع شيئاً، ولا يكفي أن يصل الإنسان إلى القمة، وكأنه يريد أن يقول: إن الأهم أن يبقى فوقها:

«لا يكفي أن تكون المالك

لا يكفي أن تصعد أعلى تل.

لا شيء يكفي.

لا غالب إلا الله.

لقد لمست أقصى الحدود

وكانت الجبال مرقاتي

والآن يولد الفجر

والنفس تسأل

وفي القمة، ما من مجيب سوى

حفيف أجنحة النسر»⁽⁶²⁾.

وبهذه النهاية يمهّد الشاعر للوحدة الخامسة عشرة التي نرى فيها رسول موسى بن نصير إلى طارق يأمره بالعودة إلى الوطن.

ويصدر الشاعر لهذه الوحدة بيت للمعتمد بن عباد وهو في أسره حينما وفد عليه رجل يعرف بابن الزنجاري وسأله أن يزوده من شعره، فكتب إليه قصيدة مطلعها:

«لو أستطيع على التزويد بالذهب

فعلت، لكن عداني طارق النوب»⁽⁶³⁾.

يوجه طارق حديثه إلى رسول موسى بن نصير الذي جاءه وظنه بشيراً ولكنه كان نعيًا:

«يا أيها الرسول، أظن أنك أحضرت لي حمامة ذهبية؟

مع أنك تتركت نفسي وقد صارت فكرة ميتة.

حدثتني عن دمشق البعيدة، آه، كم مرة زغردنا

باسمها في الصحراء!

والآن أنا تمثال ملحي أتأمل المصير.

تقول إن موسى بن نصير يأمرنا بالعودة إلى الوطن
حيث ينتظرنا بالذهب

عندما كنت تتحدث كانت الشمس تنهي دورتها في السماء بينما يولد في قلبي الليل⁽⁶⁴⁾.
لو تأملنا هذه المقطوعة لوجدنا طارق في بدايتها يصور وقع الخبر على نفسه حين أتاه
الرسول فرحا ينبئه بالذهب الذي ينتظره في دمشق ونشعر بخيبة الأمل معه لأن نفسه التي
صارت «فكرة ميتة» عقب سماع الخبر طالما تغنت باسم دمشق وهي في الصحراء واشتاقت
لرؤيتها، ولكن دمشق التي اقترنت في هذه اللحظة برسالة موسى بن نصير إليه لم تحرك فيه
ساكننا، لقد أصبح تمثالا ملحيا يتأمل المصير. وكأن الفاتح لا يصدق الخبر الذي تسمعه أذناه
فيعيده على ناقله بغية التأكد منه، يعيده في صورة استنكارية: «تقول إن موسى بن نصير يأمرنا
بالعودة إلى الوطن، حيث ينتظرنا بالذهب» وينهي المقطوعة بصورة فنية جميلة تبين أن الخبر قد
فصل بين عالمين وعصرين، لقد أنهى عصر الفتوح وأنهى العمل الجليل الذي قام به طارق، لقد
آن أن يختفي عن دائرة الضوء ليسدل عليه ستار الظلمات إلى الأبد:

«عندما كنت تتحدث كانت الشمس تنهي دورتها في السماء بينما يولد في قلبي الليل».

ولعل هذه الوحدة أهم جزء في الملحمة كلها، وقد رأيناها - على قصره وكثافته - معبرا خير
تعبير، ولكن كم كنا نود لو ركز عليه الشاعر وعمقه أكثر، فهو البعد الإنساني المؤثر: صورة البطل
العظيم الذي تخلع عنه البطولة وتخلع عنه ثياب العظمة وهو في قمة مجده ليعود إلى غمار
الناس بعد أن حفر بالدم والأظافر كلمات المجد على صخور جبال أوروبا. وهذا البعد الإنساني
- على قصره - أكثر أهمية من البعد الملحمي الذي استغرق صفحات الديوان.

ثم تأتي الوحدة الأخيرة في هذه الملحمة يصحب فيها الشاعر فارسه في الطريق إلى دمشق،
ويحكي لنا في مطلعها ما حدث عندما توقفت القافلة بجوار مخيم بئس في الطريق إلى دمشق
البعيدة وأخذوا خيولهم ليسقوها من عين الماء وأراد طارق أن يستريح تحت ظل النخيل فأقرب
منه شاب وسأله باحترام شديد:

«سيدي يا من جئت من بعيد

هل تستطيع أن تدلني إلى أين تشير أصابع الرياح؟

هل تستطيع أن تترجم لي أشعار السحب الخفية؟

هل رأيت ثغرة الظلال التي يجب أن نجتازها

لنصل إلى الجنان التي تجري من تحتها الأنهار

وتوجد فيها الحور العين».

ويفكر طارق لحظات يسائل فيها قلبه ويستفتيه، وبعد ذلك يرد عليها ناصحا:

«أيها الشاب: البس حالا مهماز الفارس

وأطلب من عبيدي أن يسرجوا لك أسرع جواد في خيولي.

وضع جبهتك باتجاه تخطو فيه الشمس والقمر والنجوم إلى السكينة».

وبعد أن أعده طارق وجهزه ووجهة الوجهة الصحيحة، وجهة الأندلس يغلبه الحنين إلى هذا
الفردوس فيغرق في وصف بلاد الأندلس:
«اقفز على ظهر البحر تصل إلى أرض
جبالها تلمس خد السماء،
برتقالها يعطر الأحلام،
والأنهار تجرف تبرا تكرم به الأجانب،
هناك تجتمع النسور فوق الجليد
وزهرة اللوتس تفرش سطح البرك
والفاكهة تصيب حلاوتها يد الجائعين»⁽⁶⁵⁾
ويزداد حنين طارق إلى الأرض التي تحمل اسمه فيوصي هذا المسافر، ويحمله رسالة إليها
تفيض بالحزن والألم وبحسرة الفراق. لأنه فراق بلا عودة:
«هناك صخرة وضعوا عليها اسمي
إذا وصلت إليها، انحن إلى الأرض
وقبل الرمال وقل لها:
«أرض إسبانيا» أنا رسول طارق
الذي جاء لكي يفوز بك فسممته بسهامك،
الذي استمتع بامتلاكك وودعته دون دمعة واحدة،
الذي فتح أحشاءك لكي يدفن في جسدك
إخوته القتلى حين أرادوا اغتصابك.
طارق أرسلني لأقول لك
إنه يعرف أنك نسيته
لأن الحب كالبرق الخاطف
وعندما أراد أن يسميك وطننا
انزلق الزمان من بين ذراعيه
وهو الآن شحاذ غني
وأعمى قوي
ومعوز شهير يحييه المؤمنون،
لا يعرفون أن البرص اليأس ينهش قلبه
لأنه كان المختار، اختارته الأقدار
كي يطاء فراشك
وأشارت يد الله إليه
ليخترق أحشاءك
هو من وجد معنى لحياته لأنه فاز بليلة حب»⁽⁶⁶⁾.

إنه الإحساس بالحسرة والألم الشديدين على هذا الحب الخاطف كالبرق، فطارق حينما أراد أن يتخذ من الأندلس موطناً أبعد عنها وأصبح في حالة يرثي لها، فهو العاشق يحال بينه وبين محبوبته، وفي غمرة الانسياق في الذكرى والعشق الأندلسي يتذكر طارق دمشق التي لا ترحم، يتذكر السيدة العربية التي لن تغفر له حبه لجاريتها، يذكر هذه الملكة ونهر برداها وغوطتها، لكن حبه للجارية الفاتنة ولخمرها الذهبية ثابت في قلبه لا يمحوه حب:

«دمشق لن تغفو عمن فضل الجارية على الملكة
من توج الجارية الحسناء التي وجدها على شاطئ
النهر الكبير.

من نسي زبد البردي، والبندق في غوطتها.
كي يسكر بنبيذ طليطلة الذهبي»⁽⁶⁷⁾.

ويؤكد طارق لهذا المسافر أنهم جيش عائد نسي أين يوجد الطريق، لأنه على الرغم من أن الخيول تحملهم إلى دمشق فإن اسم إسبانيا قد كبل ساعاتهم لكن الشاب لم يفهم شيئاً من كلماته، ويتساءل طارق «ترى هل فهمتها أنا؟ لكن الشاب طلب من العبيد الجواد وضاع في طريق الشمس ميمما إسبانيا».

وبهذا ينهي لويس لوبيث أنجلادا هذه الملحمة، هذا الحلم الممتد من أعماق التاريخ إلى أرض الواقع الإسباني، ترى هل غلب التأريخ على الفن؟ ربما، ولكن الذي لا شك فيه أن إحساس الشاعر كان حاضراً حتى في اللحظات التي تنكسر فيها موسيقية الشعر لتغلب نثرية الحوادث والتواريخ. ولعل مما يجب أن نسجله هنا ملاحظة عامة في شعر لويس لوبيث أنجلادا، هي اتخاذه من المدينة أو الوطن أو البلد محبوبة، وهو شيء نلاحظه في قصائده الغزلية عن «سبتة» مسقط رأسه، وهي ظاهرة تتجلى هنا أيضاً في حديثه عن: طليطلة، وقرطبة، وسبتة، وأخيراً إسبانيا والأندلس ودمشق. ونلاحظ كذلك أن الشاعر افتتح ملحمة بما كان من الممكن أن يكون ختاماً لها:

«استرح يا ولدي تحت ظلال هذه الأشجار.

أشجار السرو

لقد سرنا كثيراً يا ولدي

استرح الآن يا ولدي».

2/2: «استعادة الكونت يوليان» ومجابهة الأسطورة:

وكما تمثل السرد في الملحمة الشعرية تجسّد أيضاً في الرواية التي تعانق التاريخ، وأعني بها تلك التي تقترب من التاريخ ولا تحكيه وإنما تقدم عملاً إبداعياً أصيلاً يتكئ على مرحلة ليجابه تلك الأساطير الشعبية التي حكيت عنها على مدى العصور لتتخذ صورة في اللاشعور الجمعي لا يستطيع أن يزحزحها قول أو فعل إلا أن يكون إبداعاً فنياً عالي الجودة. وقد تمثل ذلك في رواية الكاتب الإسباني الكبير خوان جويتيسولو Juan Goytisolo التي تطالب في عنوانها بـ

«استعادة الكونت دون خوليان».

ولد خوان جويتيسولو في برشلونة عام 1931، ودرس في جامعتي برشلونة ومدريد، وأمضى فترات طويلة في باريس، وهو يمثل الجيل الذي ولد على حافة الحرب الأهلية الإسبانية (1936 - 1939). يضعه النقاد بين كتاب الواقعية الاشتراكية. وقد برز كاتبا روائيا في الثانية والعشرين من عمره بروايته. «لعب الأيادي» التي ترجمت إلى أكثر من عشر لغات. ونشر بعد ذلك رواياته: «حداد في الفردوس» التي نالت جائزة Indice عام 1955، و«أعياد»، و«علامات الهوية»، وكذلك «استرداد الكونت دون خوليان». كتب أيضا في الرحلة «حقول النيجر» و«العربة ذات الذيل» وغير ذلك مما نشره فيما بعد.

وفي هذه الرواية التي بين أيدينا لا يستعيد التاريخ، وإنما يريد أن يحارب الأساطير التي رسخت في ذهن الشعب الإسباني عن الإسلام والمسلمين الذين فتحوا الأندلس.

لقد أخذ المؤلف على عاتقه مهمة التحليل السوسيولوجي - في مجابهة التفسير الأسطوري الذي قاده رامون مينينديث بيدال R.M. Pidal الذي رأي في فتح المسلمين لإسبانيا انتقاما إلهيا من النصرى بسبب خطيئة ملكهم لذريق «رودريجو Rodrigo»، فجاء العقاب جماعيا بسبب جريمته الجنسية التي ارتكبها في حق ابنة الكونت دون خوليان (يوليان) (68).

ويأتي التحليل السوسيولوجي في الرواية عبر قراءة الخطاب الجمعي في التراث الشعبي الإسباني الذي امتد إلى الأدب والتاريخ.

يتجسد البطل في شخصية السارد الذي يتأمل إسبانيا من العدو الأخرى، من المغرب - طنجة - ويتماهاى مع شخصية «يوليان» أو «الكونت دون خوليان» الذي كان حاكم هذا المكان من قبل ملك القوط، وتخلع عليه الأسطورة لقب الخائن الأكبر الذي فتح أبواب شبه جزيرة إيبيريا أمام المسلمين. و يجب ألا ننسى ذلك السارد الفارّ في سن الأربعين يحلم بغزو جديد لوطنه تستمر آثاره ثمانية قرون أخرى، وذلك ليحطم المؤسسات والرموز التي شُيّدت عليها الشخصية الإسبانية المضادة والرافضة للتهديد الإسلامي، تلك إذن أسطورة الفارسي المسيحي، المستعد للحرب دائما كما لو كان في حرب صليبية إيمانية، وأسطورة المصير الإسباني المتميز، ومفهوم الذكورة وبكارة المرأة، وميتافيزيقيا الطبيعة القشتالية التي رسختها مجموعة أدباء جيل الثامن والتسعين.

لقد عزيت المأساة التاريخية الكبرى التي حلت بشبه جزيرة إيبيريا، وهي - في نظرهم - الغزو العربي الإسلامي، وما ترتب عليه من تحطيم لإسبانيا المقدسة، إلى جريمة جنسية تمثلت في الحب المحرم لملك القوط الغربيين لابنة فارسه ومندوبه الحاكم في المغرب دون خوليان (يوليان). وقد ظل هذا الفكر سائدا منذ القرن التاسع الميلادي حتى القرن التاسع عشر في مؤلفات شعراء الرومانسية الإسبان، لنجد أمامنا مئات القصص التاريخية والحكايات والأشعار والمسرحيات التي تعزو سقوط ملكية القوط إلى الجنس، فكان اعتداء ملكهم لذريق (رودريجو) على ابنة الكونت السبب المباشر للفتح الإسلامي الذي استقر في إسبانيا على مدي ثمانية قرون. هذه الأسطورة وتقبلها على مدى القرون تجلت في خطاب شعري، روائي، درامي، يمتلئ

بالأمل وخيبة الأمل، بالحزن والضيق، بالخيال والتعصب، بالأحكام المسبقة الممتلئة بالكليشيهات والأفكار التي تتجافى مع الواقع التاريخي.

وإذا كانت صورة العربي - عند مينينديث بيدال - شرا وانتقاما إلهيا جماعيا، فإن الانتقام الفردي من لذريق (رودريجو) جاء بطريقة أخرى خاصة به، ولكي يتطهر من خطيئته فقد أدانه الراهب الذي اعترف له، وحكم عليه بأن يلزم محبسه في كهف بصحبة ثعبان يلتهم أعضائه التي ارتكبت الخطيئة.

هذا التفسير الفرويدي للخطيئة يقدم الغازي في صورة كريمة تجعل العقوبة مستمرة في أدبية الأسطورة حتى العام 1936 مع بداية الحرب الأهلية الإسبانية. لقد رفضت هذه الأدبيات التحليل السوسيوي - سياسي للواقع، ومدت الأسطورة إلى حملة ضد العرب المغاربة، فكانت صورتهم صورة اغتصاب لنساء إسبانيا وبناتها، ما جعل زعيمة الحزب الشيوعي تدعو إلى تحضير العرب المتوحشين البرابرة.

وهذه الرؤية دفعت باحثا مثل مينينديث بيدال إلى أن ينعى على أدباء عصره عدم الاهتمام بأسطورة دون خوليان وسقوط إسبانيا وضياعها، ويتمنى لو خرج أديب إسباني جريء يستطيع فتح مغاليق الأسطورة ويدخل إلى أعماقها ليكشف عن تلك الأسرار القديمة الخيالية الكامنة فيها.

لقد جاءت رواية جويتسيولو استجابة لهذه الدعوة وتلبية لهذا النداء. «فقد كان من الصعب عليه أن يعيش في طنجة - في مواجهة الساحل الإسباني - وإسبانيا المحكومة بنظام قمعي أشبه بملكية القوط الغربيين - من دون أن يستدعي تلك الشخصية الأسطورية لدون خوليان، وأن يحلم بخيانة عظمتها مثلما فعل، «ذلك لأن الغزو الذي خططت له لم يكن من الممكن أن يتجسّد ماديا - كغزو لمكان واقعي، برجال من لحم ودم - وإنما هو غزو ثقافي رمزي، لقد كان علي أن أعتدي وأن أخرب وأدمر مجموع الخطاب المضاد للإسلام في «الرومانثيرو»، وأن أقلبه رأسا على عقب، كما أقلب الجوانتي، وأن أعطي للخيانة مضمونا حيويا إيجابيا، وأن أمدّها إلى اللغة، وأستثمر سلّم القيم المحترمة، وأمتلك الأسطورة من الخلف... ذلك لأن المغرب والمغاربة الحقيقيين الموصوفين في الصفحات الأولى من الكتاب يذوبون شيئا فشيئا في المشهد العقلي المعتاد، أو «لوحة المورو» في اللاشعور الجمعي عندنا»⁽⁶⁹⁾.

هكذا يكشف الروائي الإسباني المقيم في المغرب عن خطته وأهدافه في هذه الرواية، فهو يريد أن يجعل من الأسطورة خادما للعرب لا ضدهم، وأن يزيح تلك الصورة الكامنة خلفها من جنس مدمر، وغزو بربري همجي من شعب متخلف إلى شعب فاتح ودين سمح يحضّر وينير الأندلس بثقافة الإسلام، ويدمر الطغيان الحاكم في إسبانيا المعاصرة، إسبانيا فرانكو آنئذ.

إن جدل إسبانيا - الإسلام - سيحوّل القيم الراسخة في أذهانهم إلى قيم مضادة برؤية مباشرة رأي العين تلغي الأحكام المسبقة في التفرقة بين الثقافات والبشر. إن النظرة الشخصية للمؤلف وهو يجوب شوارع طنجة تذوب في جسد النص الممتلئ بالاستشهادات، والذكرات والبواعث والقوافي والتخيلات والصور التي يغص بها التراث الإسباني الأدبي. وإذا كان صراعه

ضد التراث فهو ينشط في داخله. وقد لا يفهم البعض هذا المسلك النصي في بنية الرواية، لكن المحصلة النهائية ستكون إيجابية. وبهذا تتجلى الصورة الجديدة لدون خوليان وخيائته الإيجابية المطلوبة. إن استعادة دون خوليان هي رغبة كامنة في داخل المؤلف والسارد لتدمير حاضر إسبانيا الكريه عند كتابة هذه الرواية:

«عندما يستحضر دون خوليان الجديد» لي مجاهدي الإسلام، وبدو الصحراء، وعربا بدائيين غلاظا، فأنا: أقدم لكم بلادي، ادخلوها بحجافلکم: قراها، ومدنها، ثرواتها، وعذارها لكم: أسقطوا حصون شخصيتها، واكنسوا بقايا الأسطورة: فالعدوان الحيواني الجماعي يسيطر: يجب أن تشحذوا المدي وتعدوا الأسنان: فالأفعى المغرية لديكم تنتصب بكل طولها، وصولجان متكبر حقيقي، يمارس السلطة الغاشمة بعنف في صمت وسرية تامة»⁽⁷⁰⁾.

ونكتشف أن هذا النداء ليس موجها إلى شعب المغرب كما فهمه بعض النقاد، بل إلى شعب الأسطورة، الشعب الإسباني.

إن الدعوة إلى غزو إسبانيا الكبت المستسلمة لديكتاتورية فرانكو، هي بلا شك دعوة تحريرية لنا، لكن ذلك التحرر لا يهم العرب الذين استحضرهم إنما هو لعبة بين الإسبان، فشخصية المورو «إنما هي تعلقة، وهو مجرد مشاهد»⁽⁷¹⁾

هكذا تنتهي الرواية لنكتشف أن الشخصية العربية ليست إلا استعادة لحضارة عظيمة أراد الكاتب استحضارها في فتح جديد لإسبانيا المعاصرة، ينقلها من الكبت والقهر والظلم إلى النور والحرية.

1/3: صورة نهاية الأندلس بين السينما والرواية الإسبانية:

وكما احتفت الملحمة والرواية بفتح إسبانيا اهتمت السينما والرواية الإسبانية بمرحلة السقوط والانهيال، وضياح الأندلس على يدي أبي عبدالله الصغير الذي شاء له قدره التمس أن يسلم مفاتيح غرناطة للملكين الكاثوليكين: فرناندو وإيسابيل، فراحت ترثى له، وتتألم لمصابه، ولما حل بالمدن الأندلسية التي سقطت إبان الصراع في البيت الحاكم في غرناطة، ولعل أشهرها مدينة «الحامة».

1/1/3: الحامة: التاريخ والنص السينمائي:

1/1/1/3: التاريخ:

فيما يلي ندخل إلى مأساة الحامة والكارثة التي حلت بها، معولين على بعض المصادر العربية والإسبانية، وليكن دليلنا في المصادر الإسبانية تلك النقول التي ذيل بها بدرو كوبوس عمله. ورد في "نفح الطيب" ما نصه: «وتفاقم الأمر، وصح عند النصارى - لعنهم الله تعالى - ضعف الدولة واختلاف القلوب فبادروا إلى الحامة فأخذوها غدرا آخر أيام الصلح على يد صاحب قادس سنة سبع وثمانين وثمانمائة، وغدوا للقلعة، وتحصنوا بها، ثم شرعوا في أخذ البلد، فملأوا الطرق خيلا ورجالا، وبذلوا السيف فيمن ظهر من المسلمين، ونهبوا الحريم، والناس في

غفلة نيام من غير استعداد كالسكاري، فقتل من قضى الله تعالى بتمام أجله وهرب البعض وترك أولاده وحريمه، واحتوى العدو على البلد بما فيه، وخرج العامة والخاصة من أهل غرناطة عندما بلغهم العلم، وكان النصارى عشرة آلاف بين ماش وفارس، وكانوا عازمين على الخروج بما غنموه، وإذا بالسرعان من أهل غرناطة وصلوا، فرجع العدو إلى البلد، فحاصرهم المسلمون، وشددوا في ذلك، ثم تكاثروا المسلمون خيلاً ورجلاً من جميع بلاد الأندلس، ونازلوا الحامة، وطعموا في منع الماء عن العدو، وتبين للعامة أن الجند لم ينصحوا، فأطلقوا ألسنتهم بأقبح الكلام فيهم وفي الوزير، وبينما هم كذلك إذا بالوزير قد جاء بأن النصارى أقبلوا في جمع عظيم لإغاثة من بالحامة من النصارى، فأقلع جند المسلمين من الحامة، وقصدوا ملاقاته الواردين من بلاد العدو، ولما علم بهم العدو ولو الأديبار من غير ملاقاته محتجين بقلتهم، وكان رئيسهم صاحب قرطبة. ودخل على النصارى جملة وافرة من المسلمين، وخاب السعد (هكذا)⁽⁷²⁾ بذلك بأن شعر بهم النصارى، فعادوا عليهم، وتردي بعضهم من أعلى الجبل، وقتل أكثرهم، وكانوا من أهل بسطة ووادي آش، فانقطع أمل الناس من الحامة، ووقع الإياس من ردها (النفح 512/4 - 513).

وهذا النص يكشف لنا عما يلي:

1 - أن النصارى انتهزوا فرصة الصراع الدائر في داخل البيت الحاكم، بيت بني الأحمر بين أبناء الحرية والأمة من أبناء سلطان غرناطة أبي الحسن على بن سعد النصري الغالبي الأحمر. وتشير عبارة، وتفاقم الأمر، إلى كل ما دار من صراع، وما نتج عنه من ضعف الدولة، وبينما كان ملك قشتالة يوحد البلاد تحت إمرته كانت دولة بني الأحمر قد أصابها الهرم، وركن صاحبها إلى اللذات والراحات، وهو ما نص عليه صاحب النفح قبل ذلك.

2 - أن أخذ الحامة جاء غدرا على يد صاحب قادس سنة 887هـ وهو ما يقابل 1482م أي قبل سقوط غرناطة عام 1492م بعشر سنوات، لذلك يقال إن استيلاء النصارى على الحامة كان بداية النهاية لمملكة غرناطة.

3 - يكشف النص عن السلب والنهب والقتل وسبي النساء وهروب البعض. وهي مشاهد تتكرر كل يوم في تاريخنا الراهن.

4 - يكشف النص كذلك عن صراع الداخل والخارج حين يصبح الجنود أسوأ في تعاملهم مع الناس من العدو نفسه، أو على الأقل - مثله في السوء حيث يقول «وتبين للعامة أن الجند لم ينصحوا، فأطلقوا ألسنتهم بأقبح الكلام فيهم وفي الوزير، وكان قد سبق أن قال «وتشكي الناس مع ذلك بالوزير والعمال لسوء ما عاملوا به الناس من الحيف والجور، فلم يصغ إليهم».

5 - أن التخطيط النصراني كان مرتباً للقضاء على دولة الإسلام في الأندلس حيث أقبل جند كثيرون لإغاثة النصارى بالحامة ما جعل جند المسلمين يولون الأديبار ويختلقون الأسباب للرجوع إلى غرناطة ليستعد الناس ويأخذوا ما يحتاج إليها الحصار من العدة والعدد.

6 - أن النصارى كانوا يهدفون أولاً إلى تأديب الحامة وأهلها والقضاء عليهم قضاء مبرماً، وهذا ما جعلهم يتشاورون في إخلائها أو سكنائها، واتفقوا على الإقامة بها.

7 - أن عودة المسلمين إلى حصار المدينة باءت بالفشل حيث تنبه النصارى إلى ذلك وهزمهم

وقتل أكثرهم، وبذلك يؤس المسلمون من استرداد الحامة.

أما المصادر الإسبانية فتعطينا تفاصيل أكثر عن الحامة وثرواتها ونظام الحياة فيها، وتؤكد أن حصونها «كانت قوية» حيث تقع المدينة على هضبة عالية يحيط بها النهر من جميع الجهات، دون أن يكون لها إلا مكان واحد للصعود إلى القلعة عن طريق منحدر عال صعب، ((P. Cobos، 137)) ما يجعلنا نتساءل عن سر هزيمة المسلمين فيها. أما عدد الضحايا الذين سقطوا فقد أخذ وأسر عددا كبيرا وصل إلى أربعة آلاف نفس من النساء والرجال. ومات في الشوارع ما أمكن أن يحصرهم العد بأكثر من ألف مسلم» (Pulgar P. Cobos، 138) لقد مات هنالك ثمانمائة رجل مسلم، عدا بعض النساء المسلمات اللاتي قتلن أيضا في الصراع. وقد أسر ثلاثة آلاف نفس بين أطفال وكبار - حسب تعبير بيرنالديث (P. Cobos، 138) (Bernaldez) أما توريس بالباس Torres Balbas فيؤكد أن عدد الأسرى وصل إلى 3700 وهو يمثل أكثر من ستة أشخاص من كل عائلة.

أما وصف المصادر الإسبانية للكارثة فلا بد أن يكون ممتلئا بالفخر بالانتصارات وعدالة السماء التي اقتضت من أهل المدينة حتى الكلاب فيها لم يبق منها كلب بين الأحياء. ثم يأتي بعد ذلك التبرير النصراني للأحداث:

لقد كان أمرا مروعا بالنسبة إلى الأحياء الذين رأوا الخراب يحيق بالمدينة في ساعات قلائل، حيث لم تبق فيها نفس على قيد الحياة، وإنما قتلى تأكلهم الكلاب، أما من ظلوا أحياء فقد أخذوا أسرى إلى بلاد النصارى، وسرقت القطعان وحملت إلى أماكن كثيرة، حتى الكلاب في ذلك المكان أراد الله أن ينزل بها عقابه فلم يتركها أحياء. ولأننا نجد في الكتاب المقدس أن الرب إذا غضب على شعب هدده بالدمار التام حتى الكلاب، بسبب طريقة حياة الناس في تلك المدينة، التي أتضرع إلى الرب أن يظهر غضبه الشديد بغتة. وقد وجدنا أنه يوجد بالقرب منها حمامات في مبنى بديع، به ماء النبع الساخن الطبيعي. وإلى هذه الحمامات يرد الرجال والنساء للاستحمام، من المدينة ومن أماكن أخرى. وقد كانت هذه الحمامات سببا في نظافة الأجساد وتلذذا كثيرا، ما ينتج الكسل، الذي يثمر الترف القبيح السيئ وغير ذلك من المبادئ التي كانوا متعودين عليها، وبوضع هذا في الاعتبار، نعتقد أن عدالة الرب قد أنزلت عليهم العقاب إلى درجة أنه حتى كلاب تلك المدينة لم تبق على قيد الحياة، ليكون ذلك عبرة لمن يستمعون ويخشون الاستمرار في الخطيئة حتى لا يحيق بهم الغضب الإلهي، (P. Cobos، p 140) (Pulgar).

نستطيع أن نخلص من قراءة النصوص الإسبانية إلى ما يلي:

1 - أن المصادر الإسبانية تؤكد قوة حصون المدينة وصعوبة الوصول إليها لتكشف عن قيمة النصر عليها، وتترك لنا التساؤل مفتوحا عن سر هزيمة المسلمين فيها.

2 - أن ضراوة القتال قد خلفت عددا كبيرا من القتلى وصل إلى ألف مسلم، وعددا كبيرا من الأسرى وصل إلى أربعة آلاف من النساء والرجال.

3 - أن الهجوم على المدينة كان بهدف السلب والنهب والأسر والسبي، وأن توزيع هذه الغنائم كان يسير بمنطق عشوائي، بمعنى أن من يقوم بأسر أو سبي أو نهب أو غنيمة تكون ملكا له وأن

هذا كان دافعا للنصارى لتشتد ضراوتهم في المعركة.

4 - أن المشاهد البشعة جعلت المسلمين يستميتون في القتال دفاعا عن أعراضهم وأموالهم وذويهم، وأن الأمل كان يراودهم في وصول النجدة من عاصمة المملكة، من غرناطة.

5 - أن النصارى انتهزوا فرصة تأخر قوات ملك غرناطة ليحققوا أكبر مكسب بالاستيلاء على المدينة خوفا من أن يهلكوا على يدي ملك غرناطة.

6 - أن ملك غرناطة وصل لنجدة الحامة التي تمثل مخزن غلاله وخبزه، ومع ذلك لم يقاتل وفك الحصار عنها من دون أن ندري لذلك سببا .

7 - أن التبرير النصراني لهزيمة المسلمين يتمثل في عقوبة إلهية أنزلها الله بالمسلمين كما أنزلها بقوم عاد وثمود، ويلجأ المؤرخ إلى الكتاب المقدس ليعبر عن هذا الغضب الإلهي الذي حل بالمسلمين بسبب حمامات المياه الساخنة التي كانت تتسبب في نظافة الأجساد ما يدعوها إلى اللذة والمتعة والترف والمبازل. وكان العقاب الذي حل بالمدينة وكلابها حيث لم تبق فيها نفس حية بينما أسر وسبي الباقون وسيقوا إلى بلاد النصارى غنيمة، ونهبت قطعان الماشية وغيرها من الأموال.

2/1/1/3: الفن: «آه.. يا حَامَّتِي»

كان الملك المسلم يمضي

عبر مدينة غرناطة

من باب البيرة

حتى باب الرملة

آه، ويلي عليك يا أَلْحَمَّة!

آه يا حَامَّتِي!

جاءته رسائل

تخبره بسقوط الحَمَّة

ألقي برسائله للنار

وقتل المرسل

آه، ويلي عليك يا أَلْحَمَّة!

آه يا حَامَّتِي!

بهذه الطريقة يذكر الرومانث المجهول ضياع تلك المدينة التي كانت أول مدينة، في مملكة غرناطة، يهاجمها الملك فرناندو والملكة إيسابيل، والتي كان سقوطها في 29 من مارس 1482 بداية النهاية لدولة الإسلام في الأندلس.

والنص الذي نتناوله في الدرس لبدر وكوبوس ينقب في فضاء التاريخ الإسلامي، فهو أستاذ لتاريخ الفقه في جامعة مرسية، وقد رحل وتعرف على العالم العربي، وراح يستجلي تاريخ موطنه ومسقط رأسه مرسية، وهو لم يكتب هذا النص جمعا لمعلومات تاريخية، وإنما جاء النص نتيجة قراءاته التاريخية وخاصة مدونة أخبار الملكين الكاثوليكين لفرناندو دل بولجار - Cronica de

los Reyes – Catolicos de Fernando del Pulgar وحولها إلى صورة درامية اتخذت شكل السيناريو السينمائي، ولأنه عمل فني فقد تصرف قليلا في بعض الأحداث التاريخية حيث جعل زيارة الملكة إيسابيل لمرسية عام 1480 بينما كانت في واقع الأمر بعد ذلك بثماني سنوات. وهو الأمر التاريخي الوحيد الذي يشير إليه (P. 143).

وبدرو كوبوس صدر عمله بجملة من بولجار عن الملكين الكاثوليكين «لقد وضعوا نصب أعينهم دائما أن يزيلوا من كل أرجاء إسبانيا سيادة المسلمين واسم محمد» (P. 9).

يتكون هذا النص من قسمين، يحمل الأول منهما السيناريو السينمائي، بينما يتولى القسم الثاني التعريف بالشخصيات التي تقوم بالأحداث أو تلك التي يرد ذكرها على لسان الشخصيات، وقد جاء هذا التعريف في صور قصصية نسجت من خيال الكاتب كليا إذا كانت الشخصيات غير تاريخية، أما إذا كانت شخصيات تاريخية فقد تراوح التعريف بالشخصية بين القص والتاريخ. لذلك فإن قارئ هذا الكتاب عليه أن يبدأ بالقسم الثاني حتى يستطيع الولوج إلى عالم النص، أو يراجع الشخصيات كلما ساورته الرغبة في أن يعرف أو يستجلي شيئا عنها، مثلما يفعل قارئ البحث العلمي وهو يراجع الإحالات الهامشية.

ها نحن - إذن - أمام نص سينمائي (حوار + سيناريو) تتضافر فيه العناصر السيميولوجية الفاعلة في بنية فنية للعلامات الكاشفة الدالة على حالة المسلمين المنصرين عشية سقوط الحمة التي تمثل اللبنة الأولى في بناء الدولة الغرناطية، ولن تلبث باقي اللبنة أن تتهاوى على مدى عشر سنوات تلت هذا الحادث.

قبل بداية النص وكمفتاح للعلامة الكبرى التي تفرق النص في العصر، وتقدم الباعث عليه والفاعل في بنيته الكلية تأتي الجملة المنسوبة إلى فرناندودل بولجار صاحب تاريخ الملكين الكاثوليكين تصديرا لهذا النص لتكشف عن صراع لم يهدأ طوال ثمانية قرون يجسده فكر الملكين الكاثوليكين: «لقد وضعوا نصب أعينهم مهمة كبرى تكمن في أن يزيحوا عن كاهلهم من كل أجزاء إسبانيا سيادة المسلمين واسم محمد» (P. 9) والنص الذي بين أيدينا يقدم لنا كيف تمت عملية الإزاحة هذه بادئة بنقطة حصينة هي الحامة الغرناطية، ويعرض لذلك من خلال حياة شخصيات عربية مسلمة، ولأن النساء هن العنصر الأضعف، وهن اللاتي يبقين أرامل أو ثكالي في الحروب، فإن النص يتحرك من خلال شخصيات نسائية عربية: منى وعائشة وفاطمة ونزهة «نهار داخلي - في صالة بمنزلهما بالحامة، له نافذة على الشارع، جلست عائشة (50 سنة) تقوم بأعمال التطريز. منى (18 سنة) ابنتها تدرع الغرفة جيئة وذهابا بلا صبر. حين تمر بجوار المنضدة التي توجد بدوار أمها تتعثر وتقذف بسلة الخيوط. تتحني الاثنتان لأخذها. عيناها اللتان تكادان تجتمعان، تتبادلان النظرات، عائشة تأخذ وجه ابنتها بين يديها، تهم بالحديث. (P. 11).

هذه البداية تصور الحياة في أحد بيوت المسلمين بالحامة حيث تومئ إلى شيء تفكر فيه الفتاة منى، سرعان ما نعرف أن عليا فتى أحلامها الذي يظهر على ظهر جواده فارسا حقيقيا تقضحه العلامات الحركية والإيماءات النصية التي تكشف عن تعلقه بمنى بينما تصحبه عربتان

وعشر بغال. تحمل إحدى العربيتين مجموعة من النساء بينما تحمل الثانية متاعهن. أما النساء فهن فاطمة (60 سنة)، كدية (55 سنة)، ونزهة (45 سنة)، يدور حديثهن عن القلب ونبضه، وفي علامة رمزية تشير إلى الجنس وفقدان الزوج وحالة النساء المسلمات «تنظر نزهة - من خلال حلقات العربة - العضلات القوية والسواعد العضلية، ووجه أحد العبيد المكلفين بالحراسة، (P.13). وردا على سؤال فاطمة لها عن القلب ونبضه وعما إذا كانت لاتزال تسمعه تأتي كلماتها استكمالا لهذا المشهد: «بحكم العادة يا أختي، لكن يكاد يكون دون إحساس به، (P.13). وتتكشف المأساة التي يعيشها المسلمون في هذه المرحلة العصبية من تاريخ الأمة الإسلامية في الأندلس من خلال الحوار الدائر بين المسلمات حيث لم يعد لهن خيار إلا التصبر لإنقاذ أنفسهن، لكن ذلك يتجلى في إطار صراع نفسي مثير بين شخصيتين: إحداهما غائبة والأخرى حاضرة، أما الغائبة فهي الخالة عزيزة التي يدور الحديث حولها، وأما الحاضرة فهي عائشة التي تسأل عنها، فالعمة عزيزة تقدمت بأموالها ومجوهراتها إلى الملكة إيسابيل لتوافق على تعميدها، ثم أقامت ديورا تؤوي فيه السيدات المسلمات المعمدات. لكن يبدو أن الأمر أكثر من صراع خارجي بين فكر شخصيتين، إنه صراع نفسي بين الظاهر والباطن، بين القول والفعل، بين النجاة من القتل والموت بالمواجهة، بين التقية والجهر.

وهكذا يكشف هذا الحوار الدرامي - بكل المبارزات الكلامية والإيماءات - عن رفض المسلمات للموقف الجديد الذي فرض عليهن، فهن يرفضن التعميد على لسان عائشة، ويرفضنه أكثر على لسان فاطمة، أما الأول فرفض عنصري مباشر، وأما الثاني فرفض أعمق، إذ محله القلب. وتلك حال الموريسكيين من إظهار النصرانية وإضمار الإسلام، والعمة عزيزة خير مثال لذلك، فقد استفادت من الموقف بطريقة عكسية، حيث حولت الدير لخدمة الإسلام وتدارس القرآن، وفي الوقت نفسه نجت بنفسها واستطاعت أن تعيش في عالم المجانين بذكائها، إنه الموقف المقابل للموقف الثوري الذي تمثله عائشة، إنه موقف المقاومة في إطار الشرعية ما يعني أن التصبر لم يزدن إلا إيمانا وإعدادا لأجيال أخرى مسلمة بين من يظهرن الرهبانية ويضمرن الإسلام. نستكشف في النص أيضا صور الترميل نتيجة الحروب الدائرة، كما أن الموقف ينذر بما تضمنه الأيام من شرور للدولة الإسلامية. وإلى جانب هذا وذاك تتجلى في النص تلك الرغبة الدفينة لدى المسلمات للانتقام من النصرانيات حتى يصرن في مثل هذا الموقف ويعانين معاناتهن من ثكل وترمل وذل وخضوع للعدو، يرد ذلك على لسان نزهة:

«لكم أود أن أرى النصرانيات في مثل ذلك الموقف. إن عليهن أن يتعلمن الكثير.

وإلى جانب هذه الصور يتجلى في النص حرص المسلمات على عفتن رغم حياتهن بلا أزواج، وفي النص أشودة للعفة التي قامت على رعايتها أربع فتيات.

وبمتابعة الحوار وسؤال عائشة عن بنات العم أولاد بن يوسف نستنتج أن في ذلك إشارة إلى البيت الحاكم في غرناطة ما يؤكد انتماء هؤلاء النساء أيضا إلى الأسر الحاكمة، لكن هذا السؤال يضع أمام أعيننا حقيقة مؤلمة، هي أن النصراني كلما استولوا على مكان أزالوا منه الحمامات، وكانت ذات فائدتين: النظافة والاستشفاء إذ هي تقام على عيون حارة، ويأتي رد كدية

ليكشف عن هذه الحالة من المرض والقذارة.

ويتبين لنا الغرض من زيارة النساء لعائشة، لعله لخطبة منى لعلها، فأمرها تذكر أن رجلا أكثر غنى من ابن عمها رفضوا، وعلى عادة المرأة العربية الحياء حيث نجد منى تختلس النظر من مشربية غرفتها إلى الفناء الذي يمر به في هذه اللحظة علي. وتبدأ منى وخادمتها في التكرار في زي الرجال للخروج في مهمة، ثم تذهبان إلى البيت المجاور الذي يقيم فيه علي بالحامة، وتأخذانه وتصطحبانه من دون أن يعرف هويتهما النسائية، فهما صديقان يأخذانه إلى ابنة عمهما ليقول لها ما يريد، لكن الجميع يصلون إلى المنزل، وبعد أن تفتح لهما أم تحاول تدفئة ابنها لينام، يفاجأ على بالدخول إلى بيت شيخ عجوز فيسأل رفيقه عن منى فيخبرانه أن الشيخ العجوز هو الذي سيعرفه مكانها، ويدخل الجميع في حوار صوفي مع الشيخ الزاهد.

يبدأ هذا البحث الصوفي في رحلة بحث الإنسان عن نفسه بإنكار الشيخ الزاهد أن يكون قد وجد نفسه، حيث ظل يبحث عنها سبعين عاما ولم يجدها، وهذه البداية ترتبط بالأمر الذي سيكلف به علي. يؤكد الشيخ أيضا لعلها أن الموجود هو جزء منه، ويطلب منه أن يبحث عن الجزء الآخر ليرجع بكل كينونته حتى تكتمل حقيقته المنقوصة، فعليه أن يتجرد من هموم الدنيا حتى يسلم نفسه عاريا إلى الحب الحقيقي، ويضرب له مثلا بالقطعة السوداء التي جلست في حجر منى دون غيرها لكنها لا تقترب من شخص آخر منهم. ويدعوه إلى مواجهة نفسه بالنزول إلى البئر، والبئر هنا رمز النفس، ولكي يصل إلى هذا المكان يجتاز كثيرا من العقبات لعلها متاهة البحث عن الذات حتى يصل إلى مكان يرى فيه العملاق المسخ أو الشبح الذي يلزمه، لعله شيطانه، ويظل يصارعه حتى يصصره ويرشق سيفه في المرأة التي تتحطم، ثم يرى نفسه في قطعة منها ليدرك أن الشيطان بداخله هو. وبهذا الدرس القاسي يفهم علي أن لكل إنسان شيطانا عليه أن يتغلب عليه، وأن الإنسان لا يرى نفسه على حقيقتها كما يراها الآخرون ثم يلقي الشيخ إليه موعظته عن الأشياء الثلاثة التي تهلك الإنسان وهي الكبر والغضب والشح، ويؤكد له أن الرسول صلى الله عليه وعلى آله وسلم كان على خبرة ودراية بالطبيعة البشرية حين نص على ذلك. وحين يرى الشيخ أنه فعل ذلك من أجل حب امرأة يدعو له أن يرفعه هذا الحب البشري إلى تجربة الحب الحقيقي، وهو يقصد الحب الإلهي، ثم يدلّه على المرأة التي يحبها، وفي هذا الوقت تكون منى قد ارتدت ثيابها النسائية، وبياركهما، وفي الوداع تدعو منى للشيخ بطول العمر كعمر السور الذي أمام منزله فيؤكد الشيخ أنه على مدى خمسين عاما سكن فيها هذا البيت وهو لا يعلم بوجود هذا السور، فهو منشغل عن أمور الدنيا، وعيناه لا تريان سوى الله.

يزخر هذا الموقف الصوفي بعبارات ورموز صوفية كثيرة، فنزول البئر رمز التطهر، البئر رمز النفس الإنسانية، والمرأة رمز القرين، والحب البشري إذا كان حبا نقيًا خالصا كان خطوة في الترقى في مدارج الحب الإلهي. والقطعة رمز الحقيقة الخالصة والملائكية الملازمة للفتاة منى. والتصوف هنا تصوف سني إذ هو يستشهد بأقوال وأفعاله. وكان ضروريا أن تلازم ذلك كله العبارات الإسلامية مثل الدعاء للشيخ بطول العمر، وعبارات التصوف كالتجرد والحقيقة الكلية،

وهموم الدنيا ... إلخ.

وبانتهاء منى من الاختبار الذي أجراه الشيخ لعلّي تعود إلى المنزل، وتحاول أن تفتح فيسقط المفتاح من يدها فيحدث صوتا، ويكون ذلك سببا في هروب العبد الذي كان مع نزهة. وينتقل المشهد بنا بعد ذلك إلى الحمامات حيث عائشة وأخواتها ومنى ينزلن من عربة ويدفعن بعض النقود إلى المكتنز الذي يقف على الباب، فيدخلن ويبدأ الحوار بينهن بالحديث عن الخصى الذي يتزيا بزي النساء في الأيام التي تستحم فيها النساء، ويتزيا بزي الرجال في أيام الرجال، وبما أنه لا يؤذي أحدا فإنهم يدعونه يلبس كيفما يشاء. وهنا تأتي إشارة إلى المقارنة بين معاملة المسلمين لهؤلاء ومعاملة النصارى لهم، إذ تقضي قوانين قشتالة بحرقهم، وفي داخل الحمامات يدور حديث النساء حول جسد نزهة الذي ما زال في حيويته، لكنها تراه جسدا لا يرغب فيه أحد فهو جسد أرملة، وتؤكد أنها احتفظت بهذه النظرة بسبب العفة لأن الجسد يترهل بالاحتكاك بالرجال. أما عائشة فتعزو ذلك إلى العمر، وتطلب منهن فاطمة أن يتركن هذه الحماقات. ثم نشهد عاملة المساج السوداء وهي تحمل سلة ممتلئة بأنواع مختلفة من الزيوت والعطور، وتستلقي نزهة لتبدأ بها وتدلّكها وتطيبها بالناردين ثم تتساءل نزهة عن سبب إغلاق حمامات مرسية، ويأتي رد فاطمة: لأنها كانت إهانة للإلهم» وعرف أن بعض الحمامات كانت مفتوحة مع دون إينريكي، أما حين أصبحت أخته ملكة فقد أغلقت الحمامات، وتعلق نزهة على ذلك بأنها «لو كانت قد استحمت ربما كانت قد رأت الأمور بطريقة أخرى» وقد أدى إلى اتخاذ القرار بإغلاق الحمامات أن واحدة كانت وحدها في الماء وغرقت، فوجدت الملكة في ذلك دافعا إلى تحقيق ما كانت تريد فعله، فانبرى القساوسة في الهجوم على الحمامات: «فاطمة: لقد فعل القساوسة ما أمرتهم به. كان الخوف يملأنا لرؤيتهم في تلك الشوارع! وكما كانوا يقولون تارة إن الحمامات كانت أوكارا للفساد، وتارة أن الرب سيرسل عقابه الشديد، وتارة...» (P.42) هذه الصورة الاجتماعية من ممارسة القهر على المسلمين جعلتهم في رعب دائم.

يكشف الحوار حالة الرعب الشديد الذي يعيشه المسلمون بعد إغلاق الحمامات في مرسية وما وصلوا إليه من ذل وخوف وتشاؤم على مصير الدولة الإسلامية في الأندلس، فعائشة لا تنعّب من ذكر اسم الله Ala العظيم وتدعوه إلى أن يرحم المسلمين من النصارى. وأجراس الكنائس تصم آذان المسلمين، والخوف من القساوسة جعل المسلمين يعلقون صورا وأيقونات على الحوائط، والمنتصر يملّي إرادته ويفرض عاداته. وتتوالى الحكم العربية مثل «الناس على دين ملوكهم» والعبارات الإسلامية التي تسلم الأمر لله مثل «يفعل الله ما يشاء» أو تلك التي تلجأ إليه «تبارك اسمه العظيم»، وتدعو فاطمة أهل الحامة إلى أن يدافعوا عن ممتلكاتهم كأن في ذلك نذيرا بما سيحدث. وتتجلى صورة الشؤم في الحديث عن تلك المرأة التي لا تكف عما تفعل بالمسلمين وهي الملكة إيسابيل. ويكتمل نذير السوء بالحلم الذي رآته فاطمة، حيث رأت الرياح تتزعزع كل الرمان الموجود في بستانها فاستيقظت باكية، وهو نذير شؤم على مصير غرناطة Granada الرماننة، وهو نفس ما ترويه بعض المصادر عن أبي عبدالله الصغير آخر ملوك غرناطة.

ويشتد الهلع بعائشة التي تتساءل عما سيحدث لهم في الحامة فتجيبها كدية إجابة ليس فيها شك «نفس ما حدث لنا، فممالك الأندلس الصغيرة الباقية تتوقع نفس المصير، وتتساءل فاطمة في استنكار لحدوث هذا مع أننا جميعاً أبناء أرض واحدة». ولعل التوازي التاريخي بين هذا النص وما يحدث على أرض فلسطين شديد الوضوح. وفي حوار النساء نلمح دعوة إلى التسامح والمساواة والتعايش بين الشعبين، لكن هيهات، فتلك المرأة (الملكة إيسابيل) تكره العرب ولا ترى الأرض الواحدة التي تجمع بين الشعبين، وإنما ترى ما يفرق بينهما من ثياب مختلفة ودين مختلف، بل إن كدية تؤكد أنهم «يسموننا الكلاب»، وها هو التاريخ يعيد نفسه في فلسطين. وتتوالى عبارات تسليم الأمر لله على لسان الشخصيات العربية: «يفعل الله ما يشاء» ويتأزم الموقف الدرامي في صور تكشف عن الحب الممثل في منى وعلى الذي يوشك أن يواد، والأمن والسكينة المتمثلين في الشيخ الصوفي، وهما على وشك أن تطوح بهما الرياح، وتتجلى عبارات التصوف والحلول على لسان الشيخ تمهيدا للعاصفة التي لا تبقى ولا تذر. وها هو الشيخ في مناجاته وحواره مع القطة:

(ليل داخلي - الشيخ يذرع الغرفة جيئةً وذهاباً، يصنع قطعاً من الخرق في ركن ليهيئ سريراً للقطة التي تراقبه).

الشيخ: هنا يمكنك النوم الأيام الأولى. بعدها تذهبن إلى الجبل بعون الله، أعرف أنه أمر صعب، لكن ماذا نفع!؟ نحن مجبرون على الحياة. في أي حجر ستختبئين من بعدي؟ وكما ترين، أنا لا أبكي حين أفارقك لأنني ميت، والموتى لا يبكون. موتوا قبل الموت، هكذا قال النبي صلى الله عليه وسلم، وأنا مت شيئاً فشيئاً بجوارك. أموت كل يوم حتى ألقى النهاية. طوبى لمن يقطع هذا الطريق في صحبة، حتى ولو كانت لحيوان صغير مثلك، فكلنا من الله. لكن ما هذا الهذيان الذي أقوله!؟ كلنا: الله، بالحب. ففي الحضرة الإلهية لا يوجد أنا، ولا أنت، ولا نحن. فأنا وأنت ونحن وهو، كل ذلك يعني الشيء نفسه لأنه لا وجود لشيء سوى الله. أنا من أهوى ومن أهوى أنا. انظري كم نحن عميان، فنحن هو ولا ننتبه لذلك! فإذا قلت عكس ذلك فأنت تتكرين وحدته، هو الأول والآخر والظاهر والباطن. وهو الحركة والسكون. هو الواحد لا وجود لشيء سواه (يجلس على الحصيرة أخذاً القطة في حجره، يداعبها من حين إلى آخر) هل سمعت؟ ها هو الإنسان يبدأ في قتل الإنسان. خير لك ألا تدركي شيئاً قبل أن يحدث. هيا. نامي معي الوقت الذي بقي لي، وسأتركك حينما يحين الأجل.

(ليل خارجي - أسوار الحامة. إلى برج الاستحكامات يلقي رجل - هو أورتيجا - بسلم ويصعد. يتبعه خمسة عشر. يصلون بسلاهم خلسة إلى القلعة. يصعدون. على السور، أورتيجا يطعن الرقيب، وبسهم آخر يخترق شخصاً آخر كان نائماً. يدخلون القلعة).

هذا النص الصوفي يمهّد لوقوع الكارثة فهو يمثل كشفاً صوفياً يتتبأ به الشيخ، وكأن المصائب العظام توشك أن تحدث، وهو يقدم الحل باللجوء إلى الله مستخدماً مصطلحات الصوفية في الحلول والاتحاد، مؤمناً بمذهب وحدة الوجود، وهو ينطلق من قوله تعالى «وإن من شيء إلا يسبح بحمده»، فتتساوي عنده الكائنات، فيتخذ صحبته في قطة يبتها كل لواعجه الصوفية وسبحاته

وهذيانه، والقطعة إلى جانب كونها حيوانا صغيرا يتخذ منه الصحبة ويجعله مدعاة لهذا الفيض الصوفي الذي يطرح ظلاله على الواقع ويحسد بالكارثة، هي أيضا تلك الذات المستكينة التي لا حول لها ولا قوة، وقد انكفأ عليها الشيخ يبثها لواعجه. وذهاب القطعة إلى الجبل رمز التحرر من القيود، تحرر الروح من سجن الجسد، والجبل رمز التطهر والنقاء، وهو لا يبكي حين يفارقها فهو ميت بالفعل، والموتى لا يبكون، ميت لأنه يحيا في ذات الله المحبوب يفارقها فهو ميت بالفعل، والموتى لا يبكون، ميت لأنه يحيا في ذات الله المحبوب شيئا فشيئا، وهنا يحدث الفناء الصوفي، فناء المحب في ذات المحبوب، وهو يموت كل يوم حتى يلقي الموت الأخير، وهي مراحل الاجتهاد في مراتب التصوف حتى الوصول إلى مرحلة الفناء، ولكي يدعم المؤلف كلام الشيخ يأتي على لسانه بحديث ينسبه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم: «موتوا قبل الموت»، ونظن أن هذا النص لم يرد في حديث شريف إلا إذا كان إشارة إلى ما ورد في الأثر: الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا «وهو معنى مغاير لما يوظفه هنا، حيث يؤكد فكرة الموت شيئا فشيئا حتى يصل إلى مرتبة الفناء. أما الاتحاد بذات المحبوب ليصيرا واحدا، فيتأكد بجمع ضمائر ال أنا وال أنت وال هو في ذات واحدة هي ذات الله سبحانه وتعالى لينص على ذلك بالشعر الوصفي:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرته أبصرتني وإذا أبصرتني أبصرتنا

هذا التناص المطابق للشعر الصوفي يتركز في الشطر الأول من البيت الأول، أما باقي المعنى فيتناثر في قوله: انظري كم نحن عميان، فنحن هو ولا ننتبه لذلك، فالعمي مقابل الإبصار في البيت الثاني، فوجود العمى لديهم يعني عدم معرفتهم بهذه الحقيقة هي إبصار المحب في المحبوب والعكس. وهذا في رأيه هو معنى وحدانية الله، فإذا قلت عكس ذلك فأنت تتكرين وحدته»، ويؤكد معنى الوحدانية من القرآن الكريم: «هو الأول والآخر والظاهر والباطن»، بنص الآية، ويضيف إليها: «هو الحركة والسكون، هو الواحد لا وجود لشيء سواه» لكن الشيخ يفوق من هذا التصوف أو يفنى أكثر فيرى الحقيقة المروعة: هل سمعت؟ ها هو الإنسان يبدأ في قتل الإنسان، في إشارة واضحة إلى كشف صوفي أطلعه الله عليه ببدء الهجوم على الحامة. ولكنه يستدرك بأنه من الأفضل ألا تدرك النفس ذلك قبل حدوثه، وينهي حديثه بنبوءة موته هو: هيا نامي مع الوقت الذي بقي لي، وسأتركك حينما يحين الأجل.

ويأتي ختام هذه المناجاة الصوفية متوافقا مع بدء الأعمال الحربية، فيقدم لنا نص السيناريو المجهز للعرض السينمائي، هذا الربط بالصور في ليل خارجي تبدو فيه أسوار الحامة، ونرى الرجال يصعدون إلى برج المراقبة، ويطعنون الحراس ويدخلون القلعة، وتبدأ الحرب ويظهر الماكيذ دي قادس وقواد جيوشه ويعطيهم أوامره بقتل كل من يهاجم بالخنجر، أما هو وشخص آخر فيبقيان في حراسة القلعة، وأما الآخرون فينطلقون في شوارع المدينة، ويعطيهم أوامره بأن الغنائم لمن يصل إليها أولا، ثم نرى بعد ذلك مفاجأة الناس بما حدث من خلال شخصيتي رجل وامرأة عربيين، حيث توقظ المرأة زوجها على صوت الخيول التي تسمعها في الشوارع، وتدفع المرأة زوجها إلى الخروج، وبمجرد خروجه تطير رأسه، وتتوالى الصرخات، ويقاوم الشعب في

الشوارع والأسطح والمنازل. وفي ليل داخلي نرى منزل عائشة، ونسمع طرقات على الباب، فتهرع كل الأخوات إلى الصالة في اضطراب، وتصل نزهة مسرعة، وتسأل عائشة عن ابنتها، وتظن أنهم قتلوها فتهدئها فاطمة، بينما تتوالى الطرقات على الباب، ويجري العبيد إلى فناء المنزل للدفاع عنه، ويلجأ أحد العبيد إلى حيلة حيث يحضر صندوقا ويغطيه بالقطيفة ويضعه وسط المنزل، ويعطي أوامره للآخرين بالاختفاء على جانبي الباب الذي يفتح، بينما يتجه النصارى إلى الصندوق فتراهم النساء فيصرخن فزعا، يقفز العبد المختبئ خلف الصندوق صائحا: «الله أكبر»، وتدور معركة بينه وبين النصارى.

ويشترك فيها المختبئون خلف الباب، لكن نصرانيا يقذف حجرا إلى عنق عبد نزهة الذي يقود فريق المقاومة، ويموت الجميع ما عدا هو. ومازالت عائشة تبحث عن ابنتها:

عائشة: ابنتي، ابنتي!

كدية: (في صوت خفيض) حالا ستكون هنا.

عائشة: (على هامش الهجوم) منى، منى!

(تضحك نزهة كالمجنونة)

فاطمة: فلتكتمل مشيئة الله!

مع هذه الفوضى والاضطراب والتسليم بإرادة الله كأن فاطمة تقول: «لا راد لقضائه»، ومع بحث عائشة عن ابنتها ينتقل السيناريو إلى عرض آخر في ليل خارجي نرى فيه منى وعليا يجريان في الشوارع التي تدور فيها المعارك يحاولان الاختباء حتى يصلا إلى منزل الشيخ فيجدانه، والقطعة في حجره، جالسا بلا حراك على حصيرته وظهره للحائط، وقد اخترق السهم صدره فتختبئ منى بين ذراعي علي من هول المفاجأة، ويجريان في الشوارع، ولكن جنديا يسدد إلى منى من أسطح المنازل سهمًا يتفاداه علي بإبعادها بدفعة واحدة فيرشق السهم في الباب، ويشرق الصباح ويرى علي ومنى نفسيهما في قلب المعركة، وفي الزحام يفقد كل منهما الآخر، ونرى منى وحدها، تبحث عن علي، ونرى عليا وسط المحاربين في نهاية الشارع يبحث عن منى، ويحدث انفجار في مخزن الذخيرة الإسلامي فيطير في الهواء.

وفي نهار خارجي نرى صورا بشعة خلفتها الحرب عقب انتصار النصارى: «النصارى على الأسوار وفي برج القلعة، مسلحون بالمجانيق. شوارع الحامة وقد امتلأت بالجثث ومخلفات الحرب. امرأة تعانق رجلا ميتا. برميل كبير محطم قطعاً. رجل ميت مستلق على وجهه يغرق رأسه في الخمر الموجودة في جزء مخروطي من البرميل. رجل نحيل جدا وجهه مشوه، ويداه على صدره يمسك بقرن الماعز. امرأة ميتة وجهها إلى السماء وسهم يخترق صدرها امرأة في يدها عصا تهش بها الكلاب عن جثة.

تلك هي الصورة البشعة التي خلفها الهجوم. وعلى الجانب الآخر في نهار خارجي نرى فارسا في شفق المساء - معادل الدم، يجري على حصانه في الغوطة الغرناطية، ونرى الحمراء شامخة تحت غروب الشمس بينما يتقدم الفارس ويخترق صفوف الحراس حتى يصل إلى باب السور. وفي نهار خارجي نرى الحداثق وقد جلس مولاي حسن يتأمل هو وقواده خريطة على مائدة

حجرية، ويفسح الحراس الطريق للرسول الذي ينحني أمام الملك ناظرا إلى وجهه، بينما يسأله الملك عما وراءه فتشير كل العلامات إلى الحدث الأليم بالصوت والصورة والحركة، حيث يبكي الرسول مغطيا وجهه بيديه، بينما يضع الملك يده على وجهه، وفي الوقت نفسه نرى الخريطة المنشورة على المائدة الحجرية حيث تبرز فيها نقطة هي الحامة. بكل هذه العلامات الأيقونية والإيماءات والرموز تتكشف أخبار الهزيمة من دون أن ينبس أحد ببنت شفة. ومولاي حسن الذي يذكره النص هنا هو ما أوردناه في الجانب التاريخي في بداية هذا البحث، السلطان أبو الحسن علي بن سعد النصري الغالبي الأحمر الذي استقل بملك ما بقي من بلاد الأندلس بيد المسلمين، وهو الذي - كما نص المقرئ - استرسل في اللذات، وركن إلى الراحة، وأوضاع الأجناد، وأسند الأمر إلى بعض وزرائه، واحتجب عن الناس، ورفض الجهاد والنظر في الملك، ليقتضي الله تعالى ما يشاء.

وهكذا يأخذ النص شخصيات من التاريخ، مثل شخصية السلطان أبي الحسن وشخصية صاحب قادس: الماركيز دي قادس.

وفي ليل داخلي نرى ماركيز قادس خارجا من القلعة يتحدث مع قواده الذين يخشون اشتداد حرارة الشمس عليهم؛ خوفا من الطاعون نظرا إلى كثرة الجثث، ويدعو أحد القواد إلى ترك المدينة بعد أن لقنوها درسا، وبذلك يتم الانتقام للزهراء، لكن الماركيز يرى رأيا آخر: «ليست المسألة مسألة انتقام، وإنما تقدم. سوف نقذف بالجثث خارج الأسوار. ولتنتن من الشمس في الخارج (يأخذ حبلا ويصنع عقدة متحركة)، ومن يخشي الطاعون، فسوف أجنبه إياه بهذا! هكذا يحسم صاحب قادس المسألة، فليس هناك تراجع لأن التقدم هدفه الأساسي هو طرد المسلمين من كل أجزاء إسبانيا لا تأديبهم، وهو ما يتفق مع التاريخ، ويتبع النص التاريخ ويسير على خطاه أيضا في صورة الحصار الذي فرضه الجيش الإسلامي على الحامة مدة ثم ولي عنها حين رأي الكثرة العددية للنصارى في الحامة. لنظر أولا في نهار خارجي الحامة وهي محاصرة بالجيش الإسلامي، وحول أسوار المدينة قد ألقيت الجثث خارج هذه الأسوار، بينما راحت الكلاب تنهشها، فيقتل المسلمون الكلاب، وحينما يريد أحد المسلمين أن يحمل جثة يخترقه سهم من جهة الأسوار، ونرى عليا ممددا ووجهه للسماء وذراعه مفتوحتان، وتتبع الكاميرا ذراع علي الذي يلمس جثة منى التي قتلت إلى جواره لننظر مشهد حصار المسلمين للحامة:

(نهار خارجي - المسلمون يحاصرون الحامة بكل جيشهم. خيمة السلطان. يحل رسول الله جواده عندما يترجل نرى أنه يعرج قليلا. قائد يصرخ في حراس الخيمة).

القائد: افسحوا الطريق للرسول!

(يخرج ملك غرناطة من باب الخيمة)

الرسول: حقا يا مولاي، أن النصارى في ضعف قوتنا، وأنهم آتون إلى هنا (السلطان ينظر إلى الحامة مفكرا).

مولاي حسن: ماذا ترى أنت؟

القائد: استمرار الحصار وقتلهم عند الممر.

مولاي حسن: وإذا تراجعوا إلى الخلف وأخذوا لوثة فمن سيدافع عندئذ عن غرناطة؟
القائد: لكي نؤمن نجدة الحامة، من الضروري وجود لوثة، ولكن.

مولاي حسن: إذن، علينا أن ننتظرهم هناك!

هكذا يقدم النص صورة حصار المسلمين للحامة بعد أن وقعت في يد صاحب قادس، وبعد أن تأكد مولاي حسن من التفوق العددي للجيش النصرانية انصرف لحماية لوثة وانتظار النصارى هناك للإيقاع بهم.

إذا راجعنا التاريخ كما سبق أن ذكرنا في نص المقرئ فسنجده كما يلي:

«ثم تكاثر المسلمون خيلاً ورجالاً من جميع بلاد الأندلس، ونازلوا الحامة، وطعموا في منع الماء عن العدو، وبينما هم كذلك إذا بالندير جاء أن النصارى أقبلوا في جمع عظيم لإغاثة من بالحامة من النصارى، فأقنع جند المسلمين من الحامة، وقصدوا ملاقاته الواردين من بلاد العدو، ولما علم بهم العدو ولوا الأدبار من غير ملاقاته محتجين بقلتهم، وكان رئيسهم صاحب قرطبة، هذا هو الموقف الأول بين المسلمين والنصارى، ولعله هو الذي رصد المؤلف جانباً منه يعلل فيه انصراف المسلمين عن حصار الحامة إلى مكان آخر هو لوثة لملاقاة العدو. ولكننا لا نرى ذكراً هنا للسلطان أبي الحسن الذي أقحمه النص وجعل قرار الانصراف منه. لكن هذا الحصار تكرر تاريخياً بعد أن دخل النصارى الواردون إليها، فعندما أقنع المسلمون عنها دخلها النصارى الواردون، وتشاوروا في إخلائها أو سكناها، واتفقوا على الإقامة بها، وحصنوها... إلخ»، وهذا ما أشار إليه نص المؤلف عندما تشاور الماركيز دي قادس مع قواده وقرر البقاء فيها والتقدم.

ثم عاد المسلمون لحصارها، وضيقوا عليها، وطعموا فيها من جهة موضع كل النصارى في غفلة عنه».

لكن هذا الحصار الأخير كان فاصلاً ودارت فيه معركة أخرى لم يذكرها النص هزم فيها المسلمون: «ودخل على النصارى جملة وافرة من المسلمين، وخاب السعي بذلك بأن شعر بهم النصارى فعدوا عليهم، وتردى بعضهم من أعلى الجبل، وقتل أكثرهم وكانوا من أهل بسطة ووادي آش، فانقطع أمل الناس من الحامة، ووقع الإياس من ردها.

ويأتي ختام هذا العمل الدرامي والنص السينمائي في ليل خارجي نرى فيه الحامة وأسوارها المرتفعة في السماء وجثث القتلى من الناس والكلاب. لكن الختام الفني يعيدنا إلى صنعة هذا النص حيث نرى في ليل داخلي المؤرخ فرناندو دل بولجار أمام مائدة من القطيفة الحمراء، وعلى المنضدة شمعة كبيرة، ومحبرة وريش وأوراق، بينما هو يكتب في صوت ختامي، كأن النص كتب على لسان فرناندو دل بولجار كشاهد عيان للأحداث: أنا فرناندو دل بولجار، أقول بأننا عندما علمنا طريقة حياة الناس في الحامة، فهمنا كيف أراد الرب أن يظهر غضبه الشديد عليهم. ووجدنا أنه كانت توجد بجوارها حمامات تدخلها مياه النبع الساخنة الطبيعية، وأن هذه الحمامات كانت سبباً للملذات التي تثمر الكسل، والكسل يثمر الشبق والملذات القبيحة، التي نعتقد أنها حركت العدالة الإلهية التي لم تدع أحداً حياً حتى كلاب تلك المدينة.

جالا:

لقد شغف أنطونيو جالا حباً بالأندلس، حيث ولد في قرطبة عاصمة الخلافة عام 1936 عشية بداية الحرب الأهلية الإسبانية ودرس في مسقط رأسه، ودخل الجامعة في سن الخامسة عشرة، حيث درس الحقوق والآداب والعلوم السياسية في وقت واحد، لينتهي منها جميعاً في سن الحادية والعشرين. برز في الشعر والمسرح والمقال، وتميز بكونه كاتباً واقعياً يعكس قضايا الإنسان في مجتمعه المعاصر.

صَوَّر الأندلس في عالمه بصور شتي بدأت مبعثرة في شعره، ومضت إلى مسرحه، ثم تكتفت في أعماله التلفزيونية، لتصل إلى ذروتها في فنه الروائي، حيث يكرس أنطونيو جالا أكثر من ستمائة صفحة للموضوع العربي بعنوان «المخطوط الأحمر أو القرمزي - يوميات أبي عبدالله الصغير، آخر ملوك الأندلس». ويأتي اختياره للون نسبة إلى بني الأحمر في غرناطة. وهو يزعم أنه وجد مخطوطاً يضم مذكرات أبي عبدالله الصغير آخر ملوك غرناطة كتبت على ورق قرمزي، وأنه لم يكن منه إلا نقله إلى القارئ الإسباني، ويقدم الشكر لمن عاونوه في ترجمة المخطوط ونشره. وهذه طريقة معروفة عند الكتاب الإسبان، وهي ادعاء انتحال نص أو نحلته لشخص آخر، أي كتابته باسمه ليتحمل هذا الشخص مسؤولية كل ما يكتب ويقال من آراء ومواقف وأفكار... إلخ، إنها طريقة في الإبداع ولا شيء غير ذلك.

ومن ثم نرى أنفسنا أمام عمل روائي ضخم يستلهم تاريخ الصراع المسيحي الإسلامي في آخر عهوده ليقحم شخصيات كثيرة بعضها حقيقي، وبعضها وهمي خلقه خيال المؤلف. وليصنع أحداثاً ينتمي بعضها إلى التاريخ في جانب منها، بينما يعزي أغلبها الأعم إلى عبقرية المؤلف وخياله. هذه إذن صورة أبي عبدالله الصغير كما تخيلها أنطونيو جالا.

يبدأ الكتاب بأوراق وجدت في بداية المخطوط، ولكي يشدنا إلى هذا الإبهام أكثر يضع استهلالاً للمخطوط على طريقة المخطوطات العربية والكتب القديمة يأتي على هذا النحو:
المخطوط الأحمر:

قبل البدء، ندعو الله - عز وجل - أن يرعانا وألا يضيع حياتنا سدى ونصلي على محمد خاتم الأنبياء السابقين، وسيد ولد عدنان.

الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين... إلى آخر فاتحة الكتاب. ثم يشرع بعد ذلك في روايته التي تنقسم إلى أربعة أجزاء كبرى:

1 - النجاة في الحديقة.

2 - طيور الرحمة.

3 - أبراج عالية كانت تلمع.

4 - تتوقف كل الموسيقى.

وفي داخل هذا النص الروائي تتوالى من حين إلى آخر ترجمات لأحداث من صحيح البخاري، كحديث البر بالأم «قال أمك - قال ثم من؟ قال أمك... إلخ، ومما رواه الترمذي يأتي حديث

معاملة النساء: «استوصوا بالنساء خيرا فإنهن خلقن من ضلع أعوج». وحديث الحور العين. وترد أشعار كثيرة لابن الجياب وابن زمرك، وغيرهما، نصوص لابن خلدون وآخرين، ويصور جالا - بشيء من المبالغة أحيانا، والتحيز أحيانا أخرى - عالم الأندلس على أنه عالم القيان والحريم والجواري والغلمان، والغزل بالذكر، وهو الموضوع الذي يفتته كثيرا، فيعكس عليه من نفسه الكثير في أحداث غير حقيقية ينسبها إلى أبي عبدالله الصغير. وتنتهي الرواية بـ «ورقة أضيفت في نهاية المخطوط»، وهي إيقاع ختامي يعرض لحياته وموته ليختتم هكذا:

«فلا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، الذي يرث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين». يمكننا القول إن الرواية تأتي في مقدمة وأربعة فصول، فتلك الأوراق التي وجدت في بداية المخطوط تمثل مدخلا إلى ما سوف يدور من أحداث تفصيلية، سوف يسترجعها السارد/ البطل الذي تدور أحداث الرواية على لسانه أبو عبدالله الصغير، وبذلك يتحدد عمره في هذه اللحظة بأربعة وستين عاما ليعترف بضعف ذاكرته، وتلك حيلة فنية تبرر الخطأ في بعض التواريخ إذا حدث ذلك «رؤيتي طلوع النهار الذي أكمل فيه أربعا وستين سنة في فاس. ذاكرتي ليست جيدة»، ويقدم ميلاد البطل في محيط مأساوي زمكاني «مما جعل التاريخ يحمله أوزار المأساة كلها من دون أن يُسأل أحد نفسه عن الحقيقة» «وكان يغيظني أن يكون كوني الملك هو ما يشده (يقصد المؤرخ البياسي)، وليس قلبي، ولا المشاعر التي يثيرها أنني ولدت في عرش آيل إلى الغروب، ولا المحن التي كان يُحدثها في المحيط الذابل مثل الوردة السابقة. شُتمت على أنني من ضيَع المملكة، ومع ذلك لم ينشغل أحد في التحقيق كيف كنتُ فعلا، ولا ما إذا كنت قد قاتلت بكل قواي، التي للحقيقة لم تكن كثيرة. لم يخطر لأحد أنني ربما كنت - ليس لأنني الملك - التجسيد الأفضل لشعب مكتوب عليه أن يغادر الجنة... والزمن الذي كنت فيه مأمورا كان أكثر من الذي كنت فيه ملكا، والزمن الذي كنت فيه منفيًا أكثر من الذي كنت فيه متوجا. أكثر من ثلاثين عاما مضت على تسليم مفاتيح بيتي.

هذا النص يعطينا مفتاحا لكل ما سوف يدور في هذه الرواية مشكلا عناصر البنية السردية، ودوافع السارد/ المؤلف الذي أراد أن ينصف السارد البطل، ويستخلصه من برائن التاريخ الوحشية التي ألقت على عاتقه بجوانب المأساة كلها. لقد أراد جالا - بتعاطفه مع البطل - أن يجعل المتلقي يتعاطف معه على أنه ضحية لعصره وظروفه السياسية، حيث كانت المهمة الملقاة على عاتقه أكبر من أن يتحملها وحده. ولذلك طغت الزمكانية في الوصف لتحوّله إلى كتابة شعورية ترتبط بالإنسان لحما ودما (راجع صفحة 21 على سبيل المثال).

في الفصل الأول من المخطوط يتحدث البطل عن الشخصيات المحيطة بطفولته: المرضعة صبح، وفائز الجنائني، وعمي يوسف، والزنجي مولي، وإبراهيم الطبيب اليهودي، وأخي يوسف ويطرح عدة قضايا من أهمها التعميد للمسلمين في بلاد النصرى، وهو الأمر الذي سبق أن أشرنا إليه في موضوع الحامة، وبالمناطق نفسه الذي طرحه بدر وكوبوس يأتي التعميد نوعا من النقية «إذا كان من الضروري الكذب على العدو، فلنكذب عليه، لنخدعه إذا كان لا بد من خداعه. فلكي ينقذ المرء حياته في بلاد النصرى يستطيع أن يطلب التعميد ويرتد. كذبا بالطبع» (ص

52 من الترجمة). ويستخدمون عند التعميد صفة «المورو» لتحويله إلى مسيحي، وينافس السارد المشاهد ويتدخل في الأحداث «لكن لماذا موريتوس؟ نحن أندلسيون، أليس كذلك؟ نحن مثلهم، لكننا مولودون في الجنوب» (ص 52).

وبذلك يرتفع صوت المؤلف ليناقد أصل اللقب ودور الصراع العرقي في الأندلس بين شتي القبائل من جهة، والنصارى والمسلمين من جهة أخرى. ولإبراز فكرة تميز الأندلس عن غيرها من البلدان، يستشهد بآبن رشد وآبن خلدون وعلي آبن أبي طالب، ليصل إلى المساواة بين البشر جميعاً، حيث كلنا لآدم وآدم من تراب. ولا يسلم الكلام عن الجنة والحدور العين من خرافات تنسب إلى الحديث النبوي - ولا أدري من أين استقاه المؤلف - «يقول الحديث الشريف إن في الجنة حوريات يُدعين حوريات العين. يتكون من أربعة عناصر كريمة: فهن من القدمين وحتى الركبتين من الزعفران، ومن الركبتين وحتى النهدين من المسك، ومن الثديين وحتى مشعر الراس من الكافور، وشعرهن من الحرير الخالص، وكتب على أصدغهن الكلمات التالية: «من يريد أن أكون له، فليعمل بطاعة الله» (ص 79 و 80)، ويتحدث عن حرية الفناء في الأندلس والأزجال والموشحات التي تغني، وكما يتخلل الشعر السرد يقف إلى جانبه الفنان المشار إليهما.

ثم ينتقل إلى استدعاء أبيه له وتكليفه بولاية العهد في نصائح تملأ عدة صفحات، وكيف وجد أوراق الدولة القرمزية وراح يستخدمها في كتابة مذكراته. ويأتي بعد ذلك الصراع في داخل البيت الحاكم بين العم «الزغل» وأبيه. أما صورة أمه فيقدمها أشبه بصورة رجل ملك بقوتها وجبروتها وحكمتها السياسية في إدارة الحكم. ثم يتطرق إلى مغامرة له مع فتاة في يوم المهرجان، وفي ظل كارثة من كوارث الطبيعة.

وتضيق مدينة «الحامة»، وتؤثر تأثيراً كبيراً في سير الأحداث، ويدخل أبو عبدالله الحمراء، بينما ينتصر عمه «الزغل» في مائدة. ويحمل الفصل الثاني من الرواية عنوان «طيور الرحمة»، كأن أمر أبي عبدالله الصغير وسجنه لدى ملوك النصارى كان رحمة من الله. ويبدأ الفصل باستباقات عن الأسر والسجن وتسليية نفسه بالكتابة. ثم يعرض تأملات حول الاختلاف بين صورة المسلم والنصراني، العرب والأوروبيين ويسترجع صورة الأمس حين عرضوه في السلاسل على الناس ليشعر بوطأة سجن النفس؛ فيلجأ إلى الله بذكر الدعاء الذي يختتم سورة البقرة «لا يكلف الله نفساً إلا وسعها لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت... إلخ» ويستحضر من الماضي صورة مربيته صبح وزوجته مريمة وذكرات الجسدية، ويستدعي عبدالرحمن الناصر وملكه، ويدخل في حوار نفسي يكاد يسلمه إلى الاستسلام، ومزج ذلك بتفاصيل المعركة مع العدو والانسحاب والهزيمة، وكثرة الأعداء من حوله، وإخفاء شخصيته، ويتناول فلسفة الحرب، وتصور النصارى للعربي المسلم كأنه ليس بشراً «كذلك جاءت أم القائد... من قرطبة لتراني. أعتقد أنها اكتأبت لأنه لم يكن لي قرنان على جيبني تحت العمامة. لاحظت شيئاً من عدم الرضا عندها حامت حولي من الخلف لتفتشني، ربما يعود هذا أيضاً إلى أنها لم تلاحظ وجود ذيل طويل لي يطل من تحت العباءة» (ص 87 من الترجمة).

ويدور الصراع على الغنائم حتى على أبي عبدالله باعتباره إحدى هذه الغنائم. ومع ذلك

تتجلى صورة الامتزاج بين العربي والروماني في الحديث باللغتين، حيث جاء الكونت جونثاليت ليخبره بأن والده احتل غرناطة. لكن رغبة أوروبا في القضاء على غرناطة وانفراط حب الرمانة تقدم صورة لإسبانيا كذيل لأوروبا. ولكي يتحقق لها الخلاص من ذلك لا بد أن تقضي على غرناطة في حملة صليبية.

وتدور هواجس الملك في أسره وهو محمول إلى قرطبة، الجماهير قد اصطفت على الجانبين تريد لمسه. وفي مقابل الثقافة الصليبية في قتل المسلم تأتي صورة احترام المسلمين للسيدة مريم العذراء.

ويصلي أبو عبدالله في مسجد قرطبة الذي تحول جانب منه إلى كاتدرائية، ولكنه يلاحظ أن ثوب المطران قد حاكه مسلم، وكتبت عليه الآية الثانية والعشرين من سورة الحشر «هو الله الذي لا إله إلا هو عالم الغيب والشهادة هو الرحمن الرحيم».

ولكي يسلي أبو عبدالله نفسه في أسره راح يستعرض تاريخ الأندلس والانتصارات والانكسارات التي مرت بها، ومعاهدات الصلح والتحالفات والانقسامات في داخل المعسكرين.

بعد ذلك يطلب الملك فرناندو من رسامه تصوير أبي عبدالله، ويستفيض في تفاصيل هذه العملية، والعلاقة التي جمعت بينه وبين الرسام، والهدف من هذه الصورة، وهو البحث عن شبيه لأبي عبدالله يمكن استخدامه في أمور كثيرة، ويستولي الزغل على العرش، ويعترف أبو عبدالله بأنه أقوى منه وأقدر على حكم البلاد.

ويبرز صوت المؤلف في قضية فتح الأندلس؛ فيشكك في هذه المقدرة العجيبة، ويعرض لحالة الرومان وتفرقهم أمام السقوط والاضطهاد الديني الذي كان أحد أسباب دخول الإسلام إلى إسبانيا، ليرى في طارق أحد قواد لذريق جاء على رأس مجموعة منهم مع بعض الدعم اليدوي، ثم استقرت الثقافة العربية ببطء.

ثم تأتي عملية الفدية حيث قبل أبو عبدالله شروطها، وهم بتقبيل يدي الملك فرناندو. ولبس ملابس مفرطة في الألوان ليراه الشعب النصراني. وأقسم أبو عبدالله بالقرآن الكريم على احترام المعاهدة.

وفي الفصلين التاليين يعود أبو عبدالله إلى مملكته بعد صراع مع عمه الزغل، وتستمر قيود المعاهدة الأولى في تكبيله؛ حتى يرغم على معاهدة نهائية يسلم بها مفاتيح غرناطة إلى الملكين الكاثوليكيين فرناندو وإيسابيل. وفي ختام هذا الصراع الحربي الجسدي والنفسي نجد ورقة مضافة في نهاية المخطوط، بها ما يلي:

«ذهبت إلى معركة السلطان وعدت حيا. أكثر من مرة كتبت هنا: لقد خانني كل شيء، حتى الموت. لم يبع الحضور إلى الموعد الذي افترضته عليه، نفرت مني السيوف، وتفاداني الأعداء، ربما لأنهم لم يكونوا أعدائي أنا بالذات. هو الذي أعطاني السيف. ومن جديد أذعن إلى ما لا أتوصل إلى فهمه. لن يكون أمامي من الآن فصاعدا غير الانتظار. عندما يأتي الموت في ساعته - وليس في الساعة التي نحددها نحن له - فتلك مشيئة الحي القيوم، الذي له الأسماء الحسنی، وما من قوة ولا سلطان إلا قوته وسلطانه، وهو العلي القدير وارث السماوات والأرض» (ص 507).

4 - تشكلات السرد:

لقد نحت تشكلات السرد الإسباني العروبي مناحي عدة، لكن أكبر قطبين كانا يتجاذبانها هما الشعر والتاريخ، أما التاريخ فكان في صلب البنية الروائية حيث يمثل الركيزة الأساسية التي عليها يتكئ هذا النوع من السرد، نظرا إلى طبيعة المراحل التاريخية التي يتناولها، وخصوصية الظرف الراهن الذي ينعكس عليه التاريخ. وأما الشعر فقد اتخذ شكلين: أحدهما خارجي وهو الشعر العربي، أو الأندلسي المستشهد به في النص السردى ليحقق التلاحم بين الواقع الأدبي والتاريخي، وليستحضر صورة المرحلة الحضارية المشتركة بين الشعبين المسيحي والإسلامي، الروماني والعربي، لكن الشكل الثاني الذي تجلى فيه الشعر فكان في النسيج السردى، حيث الحديث حينئذ عن ملحمة سردية شعرية. وإذا كان لنا أن نضيف بُعدا شعريا ثالثا فإننا نستشفه من العبق الثقافي الأندلسي العربي في شعرية النص السينمائي والتصوف الإسلامي الذي يتلأأ بين ضفافه.

هذا من جهة المتن السردى أو المدونة السردية أو المسرود، أما من جهة السارد، فقد تنقَّع المؤلف بقناع السارد وذاب فيه بحيث جاءت معظم النصوص السردية بضمير المتكلم - فيما عدا النص السينمائي الذي نحا منحى موضوعيا نظرا إلى طبيعته الفنية، وإن لم يخل من «الأنا» التي تتمثل في عنوانه «آه يا حامتي» - أما النصوص السردية الأخرى فقد اتخذت كلها ضمير المتكلم أساسا لبنية النص السردى، «فأنشودة طارق» تجري كلها على لسان السارد الذي تماهى معه المؤلف، و«استعادة الكونت دون خوليان» تدور حول هذا البطل المأزوم الذي برر خيانتته وضعفه ليحوّله إلى قوة إيجابية. وكذلك «المخطوط القرمزي أو الأحمر» الذي يتناول شخصية آخر ملوك غرناطة الذي حَمَلَ وحَمَلَ كل تبعات الهزيمة والانكسار والزوال والغروب، يقوم السارد فيها على لسانه بالإدلاء باعترافات وعرض الوقائع والظروف التي تجعل منه ضحية وشخصية يرثى لها أكثر من إلقاء اللوم عليها.

ولكي تكتمل حلقات البنية السردية الثلاثية يتراءى المسرود له أو المتلقي على صورتين: الأولى من التاريخ، والثانية من الواقع المعاصر المعيش، حتى تنعكس الأولى التاريخية على الثانية الراهنة، بغية تفعيل الشحنة العاطفية المؤثرة في الواقع لاقتراح حلول مثالية غير واقعية لقضايا عالمنا المضطرب بالحوادث، وما أشبه الليلة بالبارحة.

خاتمة:

في بحثنا عن صورة العربي في الرواية الإسبانية المعاصرة، كان علينا أن نمهد لذلك باستحضار تشكلات الصورة والعناصر التي تدخل فيها، وبنيتها الثقافية والسوسيولوجية والسيكولوجية بين الشعوب، فوجدنا صورة العربي في الأدب الإسباني تتشكل ثمرة عدة عوامل، كان أهمها «الرومانثيرو»، أو ديوان الحكايات والأغاني الشعبية الذي انعكس عليه الصراع الدائر بين الشعبين: العربي المسلم والأوروبي المسيحي.

وجاء العامل الثاني، وهو الاستعمار في العصر الحديث، الذي لعب دورا خطيرا في

تشكيل صورة العربي المسلم في العالم، حيث سخر الاستشراق في خدمة أهدافه. وقد نتج عن ذلك تصوير الشرق والإسلام بتصورات خاطئة، مملوءة بالمغالطات، مما حفر كليشيهات العداء في اللاشعور الأوروبي، وقدم صورا للاستعلاء الغربي على العرب والإسلام. وكان من هذه الصور السيئة لدى الإسبان صورة «المورو» العربي القذر المتوحش.

لكن تلك الموجة من الاستشراق أو الاستعراب الإسباني الموابك للاستعمار سرعان ما راحت تخبو لتخلفها حركة المستعربين الإسبان الجدد العادلين في منتصف القرن العشرين. وتمتد الصورة في الأدب الإسباني لتشمل الأنواع الأدبية كلها شعرا ومسرحا وملحمة ورحلة ورواية. وظل الجانب الأسطوري يطل برأسه بين الحين والآخر حول شخصية «المورو»؛ ليشيع عنه القصص والحكايات.

لكن الجانب المشرق من الصورة جاء ليقوّض أركان الماضي، وكان ثمرة حركة المستعربين الإسبان الجدد. وقد تمثل لنا هذا - في السرد - في جانبين: صورة فتح الأندلس من جانب، وتصوير نهاية الأندلس من جانب آخر.

لقد تعاطف المبدعون مع شخصيات كبرى في التاريخ الأندلسي، وأرادوا - بإنصافها من ظلم التاريخ الإسباني - إنصاف العرب والمسلمين، وتقديم صورة جديدة للعربي المسلم. وقد تجلّى ذلك في أنواع سردية، فكان منها الملحمة الشعرية والرواية الفنية، والسيناريو السينمائي، ورواية السيرة الذاتية. وقد مثلنا لهذه الأنواع بأربعة أعمال كبرى حللناها، فجاءت الملحمة والرواية الفنية في فتح الأندلس، بينما ظهر الجانبان الآخران: السيناريو السينمائي ورواية السيرة الذاتية في نهاية الأندلس.

لقد صُوّر الفتح - في الجانب الأول - ملحمة على يدي شاعر كبير وُلد في سبته هو لويس لوبيث أنجلادا الذي قدم في «أنشودة طارق - ملحمة فتح إسبانيا» تصويرا لذلك الفاتح العظيم طارق بن زياد حافلا بالبطولات، محللا هذه الشخصية التي أحبها وذاب فيها وتماهى معها، حتى وصل منها إلى الأعماق بانتصاراتها وانكساراتها النفسية حين طُلب إليه أن يعود إلى دمشق.

وفي رواية تعانق التاريخ جاء السرد ليجابه الأساطير الكامنة في اللاشعور الجمعي على يدي الروائي الكبير خوان جويتيسولو في روايته التي تطالب في عنوانها بـ «استعادة الكونت دون خوليان»، ويأتي التحليل السوسيولوجي في الرواية عبر قراءة الخطاب الجمعي في التراث الشعبي الإسباني الذي امتد إلى الأدب والتاريخ. وكما تجسّد البطل الملحي في شخصية طارق، يتجسد البطل في شخصية السارد الذي يتأمل إسبانيا من العدو الأخرى في طنجة، ويتماهى مع شخصية يوليان الذي خلعت عليه الأسطورة لقب الخائن الأعظم، لا ليدافع عن خيانتها، بل ليتمني عودته وانبعاثه من جديد، لأن ما أطلق عليه خيانة كان أكبر خير على إسبانيا استمر ثمانية قرون. إن الغزو الذي يريده أن يتكرر على بلاده هو غزو ثقافي رمزي يعطي للخيانة مضمونا إيجابيا يمدّها إلى اللغة، ويقلب الأسطورة، ويغير لوحة «المورو» في اللاشعور الجمعي عند الإسبان، ولينقذ بالحضارة إسبانيا المكبوتة تحت

ديكتاتورية فرانكو، وينقلها من الكبت والقهر إلى النور والحرية.

وعرض القسم الثاني من هذا البحث صورة نهاية الأندلس في عملين أدبيين: أحدهما سينمائي عن سقوط مدينة «الحامة» التي كان استيلاء النصارى عليها بداية انهيار مملكة غرناطة كلها، فجاءت بالصوت والصورة، بالحوار والسرد والتأمل المونولوجي. وقد عرضنا لها بين التاريخ العربي والإسباني من جهة، وبين الفن السينمائي من جهة أخرى في فيلم روائي لمؤرخ إسباني هو بدرو كوبوس بعنوان «آه... يا حامي»، حيث تجلى تعاطف السارد/ المؤلف مع أواخر المسلمين المنصرين في الأندلس، وعشقة للثقافة الإسلامية، والتصوف الإسلامي، ولعله أراد أن يجد في التصوف مخرجاً من الكارثة المحيقة، فكان اللجوء إلى داخل الإنسان عندما اشتدت حوله الأهوال والمصائب. وبدلاً من أن يتماهى المؤلف مع بطل واحد تماهى مع شعب بأكمله، ودخل في أعماقهم وشعر بالآلامهم ورثي لهم.

وجاء العمل الروائي الكبير لأنطونيو جالا الذي بدأ شاعراً ثم مسرحياً ومقالياً لينتهي روائياً يتقمص شخصية عربية ظلمها التاريخ وألقى عليها باللوم واللعة، وهي شخصية أبي عبدالله الصغير آخر ملوك غرناطة، لقد أوهمنا الكاتب - بجيلة معروفة لدى الإسبان في الكتابة - أنه وجد مخطوطاً يضم بين دفتيه مذكرات أبي عبدالله، وأنه لم يكن منه إلا نشره، وهو يحمل عنوان «المخطوط الأحمر» (القرمزي) - يوميات أبي عبدالله الصغير، آخر ملوك الأندلس».

لقد سار جالا في موازاة التاريخ ليأخذ منه ويرد عليه، ليبرئ الرجل الذي ظلمه التاريخ؛ فكتب عليه أن يحمل تبعات مملكة محطمة، في ظلال أسيرة متناحرة على الحكم، وانقسامات وتحالفات بين الفريقين النصراني والمسلم، ليرى أنه بذل كل ما في وسعه، لكن الظروف تكالبت عليه. ولأن المؤلف ذكر أن هذا العمل مخطوط بقلم أبي عبدالله على ورق قرمزي (أحمر)، وأنه لم يتدخل فيه، فقد سار كله من بدايته إلى نهايته في أكثر من ستمائة صفحة بضمير الأنا المتكلم أو من يكتب مذكراته.

وفي نهاية هذا البحث قرأنا تشكيلات السرد بين التاريخ والشعر والفن، ووجدنا في السرد أو المسرود صورة لدونة التاريخ القديم في ثوب حديث، وفي بنيته كان الشعر في الداخل أساساً كما جاء في الملحمة، وفي الخارج كما استشهد به في جو أندلسي.

أما من جهة السارد فقد غلب عليه ضمير الأنا والمخاطب، على أن التماهي بين السارد والمؤلف حقق هذه المتعة السردية الحميمة: المؤلف/ السارد/ البطل. وكذلك كان المسرود له نصب عيني السارد؛ فتفاعل السارد مع قارئه الحديث، وحاول تغيير وجهة النظر لديه، فلويس لوبيث أنجلادا جعل من طارق أمام الإسبان فاتحاً محضراً لا غازياً همجياً وحشياً. وخوان جويتيسولو جعل من الكونت دون خوليان حكيماً أحسن التصرف، فأدخل الحضارة والنور على إسبانيا، وأراد السارد المؤلف أن يتكرر هذا الغزو من جديد. وبدروكوبوس يذوب في آلام المورييسكيين المغلوبين على أمرهم، وكذلك يعلي جالا من شأن البطل الذي حكم عليه القدر بأن يشهد نكبة السقوط والهزيمة، ولم يكن عاملاً فيها بل كان ضحية ظلمه التاريخ.

المصادر والمراجع

أولاً - المصادر:

1 - بالعربية:

- جالا، أنطونيو: المخطوط القرمزي - يوميات أبي عبدالله الصغير، آخر ملوك الأندلس (ترجمة: رفعت عطفة). ورد للطباعة والنشر دمشق، ط2، 1998.

2 - بغير العربية:

- 1 - Cobos. Pedro: iAy de mi Alhama. Libros Hiperion. 67. Madrid. 1983
- 2 - Gala. Antonio: El manuscrito carmesi. Editorial planeta. Barcelone. 1993
- 3 - Gala. Antonio: La passion turca. planeta. Barcelona. 1993
- 4 - Goyitiso. Juan: Obras completas. 2 tomos. Aguilar. Madrid. 1977
- 5 - Goytiso. Juan: La Reivindicacion del conde don Julian. Aguilar. Madrid. 1980
- 6 - Goytiso. Juan: Cronicas sarracinas. Ruedo iberico. Paris/1981. Iberica de ediciones y publicaiones. Barcelona. 1982
- 7 - Lopez Anglada. Luis: Canto de Tarik. Poema de la conquista de Espana. Col. de - 7
- 8 - Poesia Ibn Zaydun.no2. Madrid. I.H.A. C. 1984

ثانياً - المراجع:

1 - بالعربية:

- أبو أحمد، حامد، قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2007.
- بروفنسال، ليفي: الحضارة العربية في إسبانيا (ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي)، دار المعارف، ط3، القاهرة 1994.
- بيشوا، كلود، وأندريه م. روسو: الأدب المقارن (ترجمة: د. أحمد عبدالعزيز). مكتبة الأنجلو المصرية. ط3، القاهرة 2001.
- بيلمان نويل، جان: التحليل النفسي والأدب (ترجمة: حسن المودن)، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1997.
- جمال الدين، عبدالله: المسلمون المنصرون، أو الموريثيون الأندلسيون. صفحة مهمة من تاريخ المسلمين في الأندلس. دار الصحوة. القاهرة ط1، 1991.
- جولدمان، لوسيان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية (ترجمة: بدر الدين عردوكي)، دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية، 1993.
- حسن، محمد عبدالغني: الشعر العربي في المهجر. الخانجي، القاهرة، ط3، 1962.
- زبما، بيير: النقد الاجتماعي (ترجمة: عابدة لطفي)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.
- سليمان، سامي: الشعر والسرد. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة، 2012.
- الضبي، المفضل: المفضليات. تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون. دار المعارف، القاهرة، ط4، 1964.
- عباد، المعتمد بن: ديوان، جمعه وحققه: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، المطبعة الأميرية، القاهرة 1951.
- عبدالعزيز، أحمد: الأندلس في الشعر الإسباني بعد الحرب الأهلية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1989.
- عبدالعزيز، أحمد: قضايا المشرق العربي عند الشعراء الإسبان. مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1989.
- عبدالعزيز، أحمد: المغرب العربي في الشعر الإسباني المعاصر. مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1989.
- عبدالعزيز، أحمد: نحو نظرية جديدة للأدب المقارن. 1 - البحث عن النظرية. مكتبة الأنجلو المصرية. ط1، 2002.
- عبدالعزيز، أحمد: نحو نظرية جديدة للأدب المقارن. 2 - إستراتيجيات المقارنة. مكتبة الأنجلو المصرية. ط1، 2002.
- عبدالعزيز، أحمد: سيميولوجيا المسرح وحوار الحضارات. دار النصر للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
- عبدالعزيز، أحمد: لوركا في الأدب العربي المعاصر، 1 - المؤثرات والتأثرات. دار النصر للنشر والتوزيع، ط1، 2005.
- عنان، محمد عبدالله: نهاية الأندلس، وتاريخ العرب المتتصرين، وهو العصر الرابع من كتاب دولة الإسلام في الأندلس. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1987.
- مجموعة من الكتاب: حوار المشاركة والمغاربة. كتاب العربي 65، الكويت 2006.
- مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة (ترجمة: د. علي سيد الصاوي)، عالم المعرفة، 223، الكويت، يوليو 1997.

- المقرئ: نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق: د. إحسان عباس دار صادر. بيروت 1968.
 - هسندس د: علم اللغة الاجتماعي. (ترجمة: د. محمود عبدالغني عياد). دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد، 1987.
 - وولف، جانيت: علم الجمالية وعلم اجتماع الفن (ترجمة: ماري تريز عبدالمسيح، وخالد حسين). المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 2000.

2 - بغير العربية:

- Ayerra. Ramon: La tibia Luz de la manana. Barcelona. 1980-
 Garcia Venero.M: Antifalange. Estudio critico de falange en la Guerra de Espana.-
 Ruedo Iberico Paris.1967
 Menendez Pidal. Ramon:Espana entre La Cristiandad y El Islam.en: Mis Paginas-
 .preferidas", Madrid. 1957
 Menendez Pidal. Ramon:Floresta de leyendas heroicas espanolas. Rodrigo. el ultimo-
 .godo. Madrid. 1942
 (1) كلوديشوا، وأندريه م. روسو: الأدب المقارن (ترجمة: الدكتور أحمد عبدالعزيز)، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية. الطبعة الثالثة، 2001، ص144.
 (2) مجموعة من الكتاب «نظرية الثقافة» (ترجمة: د. على سيد الصاوي)، عالم المعرفة، 223، الكويت، يوليو 1997. ص31.
 (3) بيبير زيماء: النقد الاجتماعي (ترجمة: عابدة لطفي). القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. ط1، 1991. ص171.
 (4) كلوديشوا، وأندريه م. روسو: الأدب المقارن (المرجع السابق)، ص148.
 (5) جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب (ترجمة: حسن المودن) القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997. ص8.
 (6) راجع استلهمه لهذا الرومانث «عربيات جيان الثلاث» الذي وصل إلى الرومانثيرو كصدي لقصيد هارون الرشيد «ملك الثلاث الأنسات عناني» في: «أحمد عبدالعزيز: لوركا في الأدب العربي المعاصر. القاهرة، دار النصر للتوزيع والنشر، 2005، ص156 و157.
 (7) أحمد عبدالعزيز: لوركا في الأدب العربي المعاصر (السابق) ص158 و159 والنص الأخير ينتمي إلى رسالة ترجع إلى عام 1927، بعث بها إلى صديقه سياستيا جاش Sebastia Gash انظر: O. C. II. P. 1223.
 (8) في رسالة أخرى ترجع إلى العام نفسه، والصديق نفسه، راجع: Ibid.p. 1224.
 (9) راجع كتابنا الذي خصصناه لهاتين المسرحيتين:
 - سيميولوجيا المسرح وحوار الحضارات. دار النصر للنشر والتوزيع، 2004.
 R.M.Pidal: España entre la Cristiandad y el Islam" en: mis págnias preferidas. (10)
 .Madrid. 1957
 Juan Goytisolo: Cronicas sarracinas. Ruedo iberico. Barcleona. 1982.p. 10 (11)
 .Juan Goytisolo: Ibid p. 193 (12)
 . Ibid. p. 193 - 194 (13)
 .Ibid. p. 195 (14)
 (15) جاء هذا في محاضرة ألقاها في تطوان في 8 فبراير 1965، ثم نشرت في:
 .Cuadernos de la Biblioteca Espanola de Tetuan. no3, junio.1966.pp.7 - 38-
 وانظر هذا البحث بعنوان:
 "Notas sobre el tema arabe en la poesia Espanola actual" -
 في كتابه:
 Ensayos marginales de Arabismo" Instituto de Estudios Orientales y Africanos. -
 .Univ. Autonoma de Madrid. 1977, Ed. Contoblance". Serie" Estudios", no1, pp.73 - 91
 (16) عالجتنا هذا في دراسة خاصة نُشرت في كتابنا:
 - نحو نظرية جديدة للأدب المقارن، 2 - إستراتيجيات المقارنة. القاهرة. مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 2002، الصفحات 66 - 75.
 (17) راجع كتابنا المشار إليه من قبل.

- سيميولوجيا المسرح وحوار الحضارات. القاهرة، دار النصر للنشر والتوزيع، 2004.
- (18) جاء ذلك في كتابين:
- قضايا المشرق العربي عند الشعراء الإسبان - القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية. ط2، 1989 .
- المغرب العربي في الشعر الإسباني المعاصر - القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1989 .
- (19) M. Garcia Venero: Antifalange. Estudio Critico de Falange en la Guerra de Espana. (1967 Ruedo Iberico. Parise.
- (20) . Ramon Ayerra: La tibia luz de la manana. Barclona. 1980
- (21) انظر دواوينه:
- . Plaza partida. Arbole. Taurus Ediciones. Madrid. 1965. (Sonetos a Ceuta) PP. 77 – 83–
- En los brazos del mar. poemas a ceuta y otros poemas. Arbole. 6. Editorial Oriens.–
- . Madrid. 1969. 11. 30
- . El Alba del relevo. Madrid. 1979. Oriens “cancion a ceuta” pp. 26 – 28–
- ويكتب الشاعر أيضا عن مدينة العيون في الصحراء الأفريقية، انظر ديوانه:
- . Escrito Para la Esperanza (1965 – 1968) Editora Nacional pp. 16 – 19–
- (22) انظر في ذلك المختارات التي ألحقها محمد عبدالغني حسن بدراسته: الشعر العربي في المهجر. الخانجي القاهرة. ط الثالثة. أغسطس 1962 ص168.
- (23) . Lopez Anglada: Luis: Canto de Tarik. P.19
- على الرغم من أن الشاعر قد صرح لنا بأن طارق يتحدث إلى ابنه إلا أننا نفضل هذا التفسير، خاصة إذا عرفنا أن الشاعر اتحد بشخصية الفاتح العظيم. انظر كتابنا:
- «المغرب العربي في الشعر الإسباني المعاصر»، سابق الذكر.
- . Ibid. p. 18(24)
- . Ibid. p. 20 (25)
- . Ibid. p. 20 (26)
- . Ibid. p. 20 (27)
- (28) ترد الآية الثانية هكذا: Que me ha servido de asilo أي الذي كان لي ملاذاً
- . Ibid. p. 21 (29)
- . Ibid (30)
- . Ibid. p. 22 (31)
- . Ibid. p. 23 (32)
- . Ibid. p.23 (33)
- . Ibid. p.24(34)
- . Ibid. p.24 (35)
- . Ibid. p. 24 (36)
- . Ibid. p. 25 (37)
- . Ibid. p. 27 (38)
- . Ibid. p.29 (39)
- (40) الآية 27 .
- (41) يقول: «أين سيذهبون عندما يأتي ملك الموت ليقطع خيط أيامهم؟
- انظر النص: Ibid.p.31
- . Ibid. p.31 (42)
- . Ibid.p.31 (43)
- . ibid (44)
- (45) المفصلیات. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. الطبعة الرابعة. دار المعارف بمصر، 1964 .
- القصيدة كاملة من ص421 حتى ص429.
- . Ob. cit.p. 16 (46)
- . Ibid. p. 36 (47)

- .Ibid. p.36 (48)
- .Ibid. p.37 (49)
- .Ibid (50)
- .Ibid. p39 (51)
- .Ibid. p.40 (52)
- .Ibid. Mensaje de Tarik ben Ziyad a Musa ben Nusayr. p.48(53)
- .Ibid. p. 49 (54)
- .bid. p. 51 (55)
- (56) سورة الأنفال الآية 1 .
- .I bid. p.51 (57)
- . Ibid. p. 52 (58)
- .Ibid.p.53 (59)
- .Ibid.p.55 (60)
- .Ibid. p.56 (61)
- .Ibid. p.56 (62)
- (63) المعتمد بن عباد: الديوان جمعه وحققه: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد. المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1951. ص92.
- .Ibid. p.57 (64)
- .Ibid. p. 59 – 60 (65)
- .Ibid. p.60 – 61 (66)
- .Ibid.p.61 (67)
- (68) راجع كتابه:
- .Floresta de leyendas heroicas espanolas. Rodrigo el ultimo godo. Madrid.1942
- .Juan Goytisolo: Reivindicacion..p.40 (69)
- .Ibid. p.41 (70)
- .Ibid.p.41 (71)
- (72) أظن صحتها «السعي».